RICHARD HAMANN

DIE DEUTSCHE MALEREI

VOM ROKOKO BIS ZUM EXPRESSIONISMUS









ANTON RAFAEL MENGS: DIE GATTIN DES HOFMALERS THIELE (1745)

Dresden, Staatliche Gemäldegalerie *Mit Genehmigung der Museumsleitung*

RICHARD HAMANN

DIE DEUTSCHE MALEREI

VOM ROKOKO BIS ZUM EXPRESSIONISMUS

MIT 362 ABBILDUNGEN IM TEXT
UND 10 MEHRFARBIGEN TAFELN

BG

VERLAG UND DRUCK
VON B. G. TEUBNER / LEIPZIG UND BERLIN

LUDWIG KRAFT

DEM FREUND UND DULDER

Vorwort

Diese Geschichte der deutschen Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus knüpft an des Verfassers Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts an, die 1914 in der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt“ erschien. Die Absicht ist dieselbe geblieben wie damals, die Geschichte der deutschen Malerei als eine geistige Bewegung darzustellen, in der sich der sehende Mensch mit der ihn umgebenden Umwelt auseinandersetzt. Es handelt sich nicht um eine Darstellung formaler Probleme in der Malerei des 19. Jahrhunderts, sondern um die Bedeutung, die die sichtbare Welt für den ganzen Menschen hatte, entsprechend der geistigen Gesamthaltung der Deutschen in irgendeinem Abschnitt dieser Zeit. Daß dieses Verhältnis des deutschen Menschen zur Umwelt jenes in Mitgefühl und Selbsthingabe tief versenkte Naturgefühl ist, das im 18. Jahrhundert wird und am Ende des 19. Jahrhunderts und im 20. Jahrhundert stirbt, ist die Grundanschauung, auf der dies Buch sich aufbaut. Dadurch hat die Darstellung einen anderen Rhythmus und einen anderen Sinn erhalten gegenüber der älteren Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts. Das Naturgefühl des 19. Jahrhunderts, in der Malerei der Naturalismus, ist hineingestellt in ein Werden und Vergehen, ein Werden aus dem Rokoko des 18. Jahrhunderts, ein Vergehen zum Impressionismus und Expressionismus. Dadurch sind hinzugekommen – ein ganz neues Buch, die Geschichte der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts, des Klassizismus und der Romantik, und ein neues Kapitel, die Malerei des 20. Jahrhunderts, des Expressionismus. Dazu haben ein neues Format und eine neue Ausstattung das Werk so verändert, daß es statt einer 2. Auflage ein neues Buch geworden ist. Ganz hat sich nicht verhindern lassen, daß nun zwei Autoren an dem Werk gearbeitet haben. Da sich dem Verfasser der Naturalismus der Biedermeier- und der Gründerzeit auch heute nicht anders darstellte als vor 12 Jahren, so konnten, nein mußten diese Kapitel – von notwendigen Streichungen jugendlicher Weitschweifigkeiten abgesehen – fast unverändert in dies neue Buch hinübergenommen werden. Und auch die Worte des Vorwortes zur deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts gelten heute noch wie damals.

„Trotz der Einzelanalysen muß davor gewarnt werden, dies Buch wie ein Nachschlagebuch über einzelne Künstler und Werke zu benutzen. Sowohl die Besprechung der Werke

wie der Künstler hat immer ihre Stelle im Aufbau des Ganzen. Alles ist immer nur im Verhältnis zur Zeit und zum Strom der Entwicklung, niemals aber für sich allein behandelt. Selbst ein ausführliches Kapitel, wie das über Böcklin, ist nicht ein Kapitel über Böcklins Künstlerschaft, sondern über seine historische Stellung und Bedeutung. Vielleicht werden auch viele Leser – besonders, je näher die Betrachtung der Gegenwart rückt – sich selbst oder ihre Lieblinge vermissen. Natürlich weiß der Verfasser nicht alles, und kann er in seiner Beurteilung irren. Im ganzen aber ist es immer aus Gründen der Darstellung des historischen Verlaufes, der Zeitgemäßheit geschehen, wenn selbst bekanntere Namen unterdrückt sind. Denn wenn dies Buch eine Tendenz hat, dann die, die Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts als etwas Ganzes, mit eigener und konsequenter Entwicklung zu erweisen."

Eine angenehme Pflicht ist es mir, allen Fachkollegen, die mich bei den Forschungen und Studien besonders zur Malerei des 18. Jahrhunderts unterstützt haben, d. h. den Direktorialbeamten fast sämtlicher deutschen und Wiener Museen hier zu danken. Ihrem Entgegenkommen und ihrer Hilfsbereitschaft ist es zuzuschreiben, daß das erste Buch mit einer Fülle oft unveröffentlichten und für dies Buch neu aufgenommenen Bildmateriales ausgestattet werden konnte. Herr cand. phil. Hanns Meinhard stellte das Register zusammen. Auch ihm sei hier dafür gedankt.

Marburg, im Juli 1925. RICHARD HAMANN

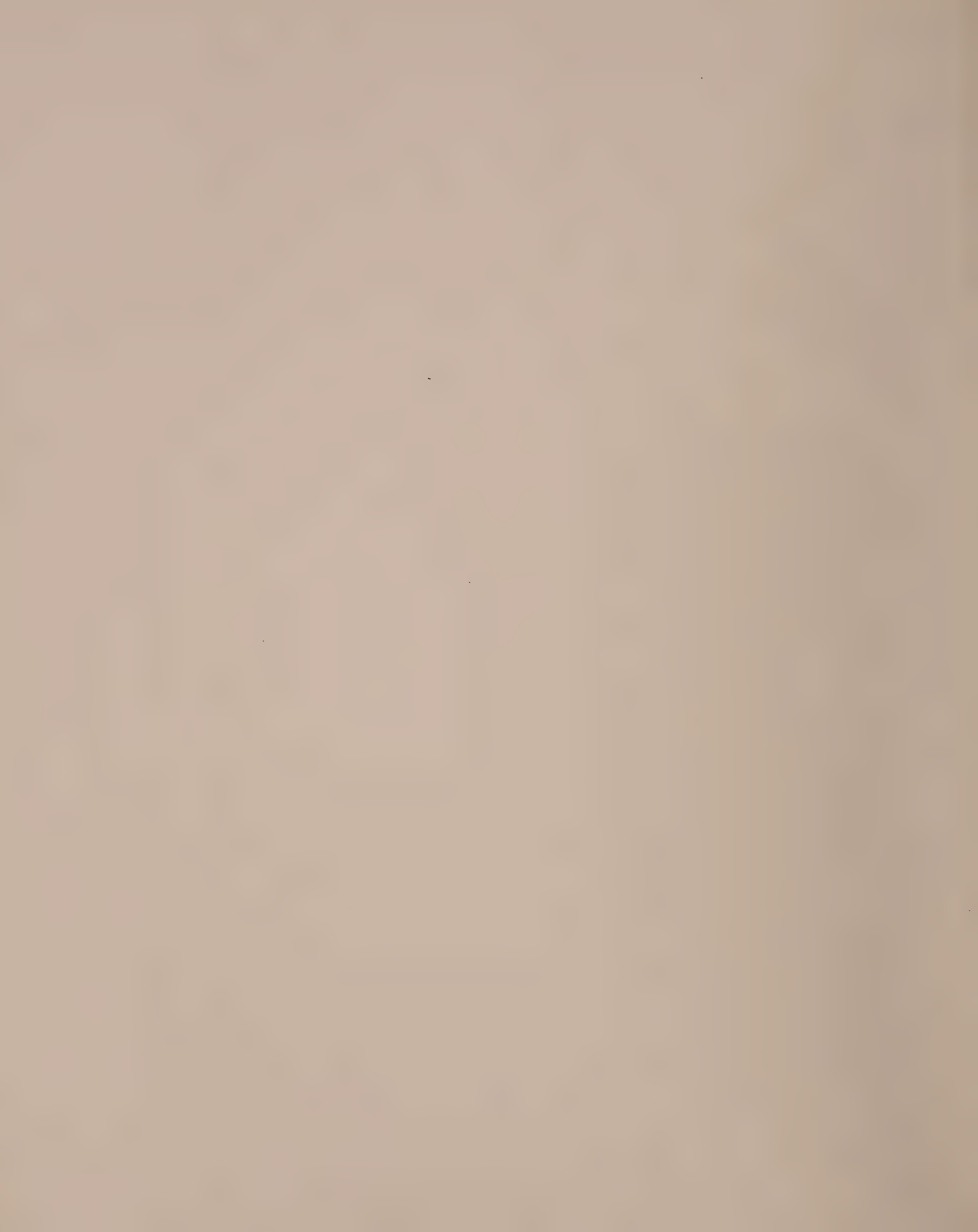
Inhaltsverzeichnis

Verzeichnis der mehrfarbigen Tafeln

Schrift und Einband von Walter Tiemann

Die gesamte Herstellung erfolgte durch die Teubnerschen Betriebe

Einleitung



Es ist schwer, die Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts nicht als eine tragische Angelegenheit zu behandeln. Man stelle sich vor, daß ein Volk in einer bestimmten Zeitlage der europäischen Kultur, der des 19. Jahrhunderts, für alles, was Fortschritt in der geistigen Haltung der Zeit bedeutet, was ihren wesentlichsten und eigentlichen Inhalt ausmacht, bestimmend wird, daß es, ohne Führerqualitäten und ohne Führerrechte zu beanspruchen, vorangeht und Anregungen nach allen Seiten vermittelt – denken wir an deutsche Wissenschaft, deutsche Musik und schließlich selbst deutsche Dichtung des 19. Jahrhunderts – einfach kraft einer bestimmten Veranlagung, die dem Zeitgeist entgegenkam. Und dennoch – die Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts ist bis zu gewissem Grade eine Geschichte der malerischen Unzulänglichkeiten, die Geschichte seiner bildenden Kunst eine Geschichte des Unkünstlerischen in der Kunst. Auch in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts drückt sich die geistige Physiognomie des 19. Jahrhunderts stärker aus als in der anderer Länder. Was den geistigen Gehalt der Bilder betrifft, ist Deutschland, ohne eine Revolution zu erleben, revolutionärer, radikaler, fortschrittlicher als Frankreich, das führende Land in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts.

Im Technischen der Malerei dagegen und im Malerischen, d. h. dem, was die malerische Technik aus eigenen Mitteln, vom Dargestellten unabhängig, an Qualitäten hervorzubringen vermag, steht es weit hinter allem Französischen zurück, und wo die Technik einmal freier und ergiebiger wird, die Malerei als solche sich zu gewisser Vollkommenheit erhebt, da hat die Lehre in Paris das Ihrige getan – Waldmüller, Spitzweg, Menzel. Aber auch bei den Besten der deutschen Maler wird ihre Malerei keine europäische Angelegenheit, während die Weltbedeutung der französischen unumstritten ist. Wer wagte auch nur zu denken, daß in dieser Weltbedeutung ein Runge einen David, Cornelius einen Ingres, Kaulbach einen Delacroix, Waldmüller einen Corot, Böcklin einen Manet ablösen könnte? Und dennoch ist es so, daß alle diese französischen Künstler nie ganz über das geistige Niveau des 17. und 18. Jahrhunderts hinausgekommen sind, daß ein geheimes Louis XIV. und Rokoko noch immer in ihnen wirksam ist, während diese deutschen Maler vom Geiste des 19. Jahrhunderts reinste Kinder sind, ganz unverfälscht alle Engen und Weiten dieses 19. Jahrhunderts ausgedrückt haben. Man hat diese Unzulänglichkeit der malerischen Technik in Deutschland, dieses tiefe Niveau der bildenden Kunst – nicht nach der geistigen Seite seines Inhalts, sondern nach der Bedeutung seiner äußeren künstlerischen Erscheinung hin angesehen – aus äußeren Umständen erklären wollen, dem Mangel an Tradition, die durch Not und Armut als Folgen des

Dreißigjährigen Krieges den bildenden Künsten verloren gegangen seien. Aber man blicke doch auf die Schöpfungen der Rokoko-Architektur in Deutschland im 18. Jahrhundert, die Schöpfungen der Fischer von Erlach, Balthasar Neumann, Pöpelmann, Schlaun, und wird zugeben müssen, daß man weder von äußerer Not noch von innerem Verfall etwas zu verspüren vermag. Die Gründe für den malerischen Tiefstand der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts müssen in ihrem eigensten Wesen liegen, und da eine wirkliche Geschichte der Entwicklung dieser Malerei, soll sie nicht eine Aufzählung von Werken und Künstlern sein, doch nur die Entwicklung dieses geistigen Gehaltes sein kann, der für das 19. Jahrhunderts maßgebend ist, so können wir nicht umhin, uns von vornherein für unsere Aufgabe auf ihn zu besinnen, und werden uns dabei sofort vergewissern, wie in diesem Inhalt selbst die Keime gelegen sind, die ihn der malerischen Darstellung entfremdet haben.

Da ist im Bildnis des 19. Jahrhunderts der neue Mensch, schlicht und still, nur Kopf und selten Figur, nicht mit uns beschäftigt, ohne jede Geste nach außen, vor sich hin- oder in sich hineinblickend und irgendwie innerlich versunken, hingenommen von etwas, was ihn angeht, feine geistige Köpfe von Gelehrten oder nur ein Nachbar, von seinen Sorgen erfüllt, oder Künstler, von Inspiration entrückt. Irgendwie sind diese Menschen alle sympathisch, d. h. es gibt eigentlich nichts an ihnen zu bewundern, sondern nur eine stille Teilnahme, ein Sichversenken in die fremde Seele wird ihnen gerecht. Wie aber sollen wir vom Äußeren her wissen, wie kann ein Bild enthüllen, was dieser denkt, jenen bedrückt, wenn wir den Menschen nicht sonst schon kennen? So wird das Porträt des 19. Jahrhunderts in Deutschland nur eine Illustration zu dem, was Geschichte, Psychologie und Dichtung allein zu enthüllen vermochten, die individuellen Geschicke eines Menschen und seine innere Bewegung. Man muß irgendwie schon wissen, wer dieser oder jener ist, muß sein Nachbar, sein Freund sein, um sein Bild zu verstehen. Wie sollte ein solches Bild, das auf engster Fühlung beruht, sich Weltbedeutung erringen? Gewiß kann das Bildnis das Imposante, Herrscherliche so steigern, daß es auch den Fernsten zu sich heranzuziehen vermag, kann es so verallgemeinern, daß aus dem Menschen der Held und Heilige wird. Das deutsche Bildnis des 19. Jahrhunderts wollte aber von allem das Gegenteil, das Nächste, Innerlichste, Geheimste. Letzten Endes ist es immer für irgend jemand gemalt, eine Gemeinde, eine Familie, einen Freund. Das französische Porträt im 19. Jahrhundert hat nie die große Geste aufgegeben, und während in Deutschland selbst der Herrscher und König zum Privatmann und Nachbarn wird, bringt Frankreich den Triumphator hervor, in Leben und Bild, Napoleon und sein Porträt von J. L. David.

Dieses Mehr als sichtbarer Gehalt, dieses von außen nach innen, dieses Teilnahme heischende, Bekanntheit fordernde Sympathische ist es, das das unkünstlerische, d. h. im Sichtbaren nicht zu erschließende Anekdoten- und Geschichtsbild des 19. Jahrhunderts her-

vorgebracht hat, alle die Poeten, Erzähler, Historiker der deutschen Malerei in Bewegung gesetzt hat, von Carstens bis Feuerbach, von Angelika Kauffmann bis Böcklin, von W. von Kobell bis Menzel. Immer ist irgendeine menschliche Situation da, die begriffen, erfragt, erschlossen werden muß, und wenn verstanden, das Bild als einen Umweg erscheinen läßt. Dasselbe, was die deutsche Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts später so groß hat werden lassen, ist für die bildende Kunst zum Verhängnis geworden.

Diese Menschen, die mit ihren Gedanken und Empfindungen allein sein wollen, verlangen nach irgendeiner Abgeschiedenheit, einer Einsamkeit:

Selig, wer sich vor der Welt ohne Haß verschließt,

verlangen nach irgendeinem stillen Winkel oder einsamer Natur. So zieht nach den auf Wänden gemalten Architekturprospekten wieder das feine abgeschlossene Interieurbild in die Malerei ein, an die Stelle der festlichen Gärten und heroischen Kulissen der heimliche Unterschlupf im Walde, die Einöde und jede Form einer leeren, menschenverlassenen Landschaft. Das ist nichts Neues, war auch in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts schon da. Dort aber in einer Welt behaglichen Phlegmas und der Freude an gepflegten und kostbaren Dingen war das alles ausgestattet mit dem Zauber einer alle Oberflächen-Schönheiten der Umgebung spiegelnden Malerei, einer auch das Menschlichste in den Abgrund des Stillebens versenkenden Kunst. Jetzt aber, wo nur innerst Menschliches gelten soll, hat auch die Umgebung nur für das Innere Raum zu lassen; sie soll nicht ablenken, nur schützen, bergen. Das 19. Jahrhundert in Deutschland kennt das Stilleben kaum; als es kommt, ist auch das 19. Jahrhundert schon zu Ende. So entstehen jene Interieurs von Kersting, Landschaften von Ruths, Pettenkofen, in denen der Reiz des Reizlosen das Wesentlichste erscheint. Wie aber sollen diese Einöden und Ödräume mit ihrem für die Augen freudlosen Äußeren sich als Malerei die Welt erobern, da sie günstigstenfalles nur den Zauber der Stätten haben, wo Fremde herumgeführt werden und sich sagen lassen, hier dichtete Schiller, hier dachte Kant? Eine Gitarre an der Wand, ein bekränztes Bildnis, ein Blumentopf am Fenster, alles das hat in der Malerei des 19. Jahrhunderts doch nur Bedeutung, wenn es nicht glänzt, sondern voll Beziehung ist zu dem, der in ihm haust, wenn irgendwie das Gemüt an ihm hängt, wenn Erinnerungen und Erlebnisse darum spielen. Aber wie auch das so sichtbar machen, daß es für all und jeden Bedeutung gewinnt?

Dennoch ist es nicht so, als ob nun diesen äußeren Dingen, allem, was nicht Mensch ist, mit Gleichgültigkeit begegnet werde, und dies verhinderte, daß eine neue malerische Malerei in der Art der holländischen des 17. Jahrhunderts entstehe; das Gegenteil ist der Fall. Das Tiefste und Gewinnendste des 19. Jahrhunderts ist ja gerade die Fähigkeit, sich in jedes

Ding, in jeden Raum, jeden Ort einzuleben, die grenzenlose Sympathie mit allem Menschlichen auszudehnen auf das ganze Reich des Seienden, auf alle Stimmen zu horchen und mit ihnen zu fühlen, Stimmen der Völker und Stimmen des Universums, Stimmen der Innenräume und der Natur, des Waldes und des Meeres, der Blumen und der Bäume. Das zu tun, setzt freilich eine Fähigkeit voraus, auch im Leblosen das Lebendige, im Außermenschlichen das Menschliche, im Dinghaften die Seele zu finden, und wo nicht zu finden, da zu leihen, sich einzufühlen. Auch da versagen die Mittel der Malerei, die Mittel der Veräußerung, und können nicht in Wettbewerb treten mit dem, was die Dichtung an Mitteln hat, das Leblose zum Sprechen zu bringen. Was an Größe und Ausdrucksmöglichkeiten in dieser Allsympathie, diesem makro- und mikrokosmischen Mitleben vorhanden ist, hat die Philosophie der Romantik, haben Heines Lieder, Eichendorffs Gedichte offenbart und Weltbedeutung in einer Gestalt gewonnen, in deren Namen sich diese alles verstehende und alles beseelende Humanität des 19. Jahrhunderts zusammenfaßt – Goethe.

Die deutsche Malerei ist nicht vorübergegangen an dem Versuch, das Leblose zu beseelen, von Caspar David Friedrich bis zu Böcklin nicht. Aber es sind doch Umwege und Abwege, wenn wie bei Schwind auch die äußere Gestalt der Landschaft sich dem menschlichen Bilde in märchenhafter Verlebendigung nähert oder durch einen wunderbaren Einklang von Mensch in der Landschaft und dieser selbst auch die Natur teilnimmt an dem Leben, das sie trägt. Die eigentliche Beseelung läuft doch immer auf das hinaus, was wir Stimmung nennen, Stimmungsräume, Stimmungslandschaften. Das ist aber nichts anderes, als einen Schleier über die äußere Gestalt werfen, einen Schleier aus Regen, Nebel, Sonnendunst und Abendtrübe, irgend etwas, was dem Blick die Gaben entzieht, um die Seele schweifen zu lassen. Alle diese Moore und Steppen, Schilfe und Felsenschluchten sind letzten Endes doch nur Dämmernisse, Orte zum Träumen, Erschauern. Wie aber wäre Farbe, Licht und Linie, wenn es nicht selbst strahlen, gestalten und scheinen soll, imstande, so das Gemüt aufzurühren und die Seele in alle Schwingungen des Jubels und der Trauer, sanfter Gelassenheit und wilden Stürmens zu versetzen, wie es die Musik mit ihren Tönen vermag? Was die Malerei des 19. Jahrhunderts gewollt hat, haben Schumann und Wagner gekonnt, und die Leistung des 19. Jahrhunderts, mit der Wirkung auf die Sinne auch die höchsten Gefühle der Seele herzuzaubern, Leistung im Sinne unumstrittener Weltbedeutung, heißt – Beethoven.

Und dennoch bedeutet die Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts schreiben bis zu gewissem Grade die Geschichte der deutschen Landschaftsmalerei schreiben. Landschaft freilich nicht im holländischen Sinne, mit viel Raum, viel Sonne, angenehmen Tönen und malerischem Schimmer, sondern Landschaft im Sinne einer höchst gesteigerten Naturschwärmerei. Überhaupt Naturalismus – dies Wort dürfte am ehesten imstande sein,

die allgemeinste Haltung der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts zu bezeichnen. Dazu muß es aber zunächst selbst verstanden sein. Denn mit der Meinung, daß der Naturalismus des 19. Jahrhunderts, Ursprung und Ausdruck seiner unkünstlerischen Haltung, nichts sei als ein formverschmähendes Abmalen dessen, was draußen ist, ist es nicht getan. Dieses getreue Wiedergeben des Gesehenen, dieses Abmalen ist selbst nur Folge des Naturgefühls, dies Naturgefühl aber ein Wertstandpunkt, ein Gefühl, eine Wahl so gut wie das Kunstgefühl. Denn Natur bedeutet für das 19. Jahrhundert mehr als das zufällig Daseiende. Alle jene Töpfe, Spinnräder und Teppiche auf den holländischen Bildern, wenn noch so gut abgemalt, wären nicht Natur; denn Natur heißt, was ein Wesen sein kann, ein Individuum, dem man ein eigenes Sein, unabhängig von uns, zuspricht, an dem unsere Sympathie als einem Sichentfaltenden, einem Wachsenden, wie Baum und Blüte, teilnehmen kann, das ein Geschick haben kann, mit dem wir mitleben können. Natur ist schließlich nichts anderes als das Außeruns betrachtet unter dem Bilde des Wir-selbst, des Menschen, so wie Goethe die Natur sah. Das hat zu großen Konzeptionen geführt von Weltgeist, Weltseele, Weltwillen, zu organischer Betrachtung aller Natur und poetischer Anteilnahme an den großen elementaren Vorgängen in der Natur, den Meeresbrandungen und Gewittern. Die Malerei aber konnte kaum anders, wollte sie dieses Wesenhafte in der Natur zeigen, als die Geschöpfe in ihr, einen Baum, eine Blume mit aller Sorgfalt als Einzelwesen schildern, wie in Waldmüllers naturreichen Bildern. Aber so kam man vor lauter Natur nicht zur Landschaft. Das Naturgefühl hinderte, daß das Bild als solches ein Ganzes wurde, verhinderte das Kunstwerk.

Auch ist mit diesem individuell Wesenhaften der Begriff der Natur des 19. Jahrhunderts nicht erschöpft. Natur ist – als Losung von Rousseau ausgegeben, von Goethe und den Stürmern und Drängern aufgefangen, von den Romantikern weitergegeben und dem 19. Jahrhundert nie mehr verloren gegangen – Natur ist der Gegensatz zu allem Künstlichen, zu allem Geregelten, zu allem durch Gesetze, Verordnungen, Vernunft, Berechnung Eingeschränkten, dem Gesetz seines eigenen Werdens Entfremdeten. Der leidenschaftliche Freiheitsdrang der revolutionären Epoche, ein Unabhängigkeitsbedürfnis und Eigenrechtsverlangen hatte alle seine Sehnsucht in dieses Idol von Natur hineingelegt, die Achtung vor allem Mitmenschlichen, den Haß gegen alle Tyrannei, das sympathische Mitfühlen mit aller Kreatur ebensowohl wie die notwendig mit der Verinnerlichung verbundene Verachtung der äußeren Form und des Sichgehenlassens in Haltung und Gefühlen. Diese Natur des 19. Jahrhunderts ist nichts Selbstverständliches, nichts Gegebenes, ist ein Ideal wie die Form der vorausgehenden Zeit. So wird trotz der im Begriff der Natur enthaltenen Menschlichkeit nicht der Mensch das Höchste der Natur, denn er kann gebunden, verbildet, seinem eigenen Werden entfremdet sein, kann selbst ein Kunstprodukt sein, sondern das Draußen, was von Menschen unberührt, von keiner Regel

eingeengt, sich selbst entfaltet, das Unberührte, das Individuelle, Besondere, durch keine Formel Faßbare. Im Menschen selbst Zustände, die von Kultur und Berechnung entfernt sind, das Unzivilisierte der Wilden, das Bodenständige der Bauern, das Naive der Kinder, das Chaotische der Revolutionäre, das Heimatlose der Zigeuner, das Unbekümmerte des Künstlerbohemien. Dieses alles aber, im Grunde von Bild und Form am weitesten entfernt, wie sollte es eine bildende Kunst aufbauen können! So wird die Malerei des 19. Jahrhunderts selbst ein Gewährenlassen dessen, was in der Außenwelt an Natürlichem sich fand, allem voran der Landschaft, ein unverbildetes Abmalen der Natur, wie sie sich gab. Und Künstler sein selber bedeutete fühlen, Chaos in sich haben, ein Besonderes und Regelloses im Leben darstellen und im Kunstwerk es nachbilden, bedeutete Natur sein, in der das Kunstwerk wie ein Organismus wird, aber nicht gemacht wird, ein Sich-Überraschen und Ergreifenlassen.

Damit ergibt sich von selbst die Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts, diese immer als ein Ganzes genommen und als etwas, dessen Technik und sichtbarer Ausdruck eine geistige Bedeutung hat — als eine Geschichte des Naturbegriffes, der Naturanschauung, des Naturgefühles im 19. Jahrhundert. Und eine Entwicklung, wenn überhaupt sie sich aufweisen läßt, muß enthalten, wie die Menschen des 19. Jahrhunderts im Bilde von der Künstlichkeit einer höfisch konventionellen Welt sich immer mehr der Natürlichkeit einer ungezwungenen Freiheit zuwenden, von der Architektur der Landschaft, von der gesellschaftlichen Berechnung auf das Äußere dem Sich-Ergehen im eigenen Gefühl. Und zwar wird diese Entwicklung als eine doppelseitige sich darstellen, ein Werden und Vergehen, ein Werden der Natur in Inhalt und Technik, und ein Vergehen, eine innere Auflösung der großen Formen, der Staats- und Gesellschaftsstücke, der hohen Zeremonien und der berechneten Koketterien. Schwieriger ist die Frage der Perioden dieser Entwicklung.

Die Entwicklung einer geistigen Haltung richtet sich nicht nach den Zahlengrenzen unserer Zeitabschnitte, und so müssen wir mit dem Paradoxon unsere Betrachtung beginnen, daß das 19. Jahrhundert — dieses als ein Kulturbegriff verstanden — im 18. Jahrhundert beginnt, im 20. endigt. Einer Zeit, etwa von 1830—1880, in der alle Schwächen und Stärken dieser Gesinnung sich am reinsten ausleben, geht eine Vorbereitung voraus, ein Kampf gegen das Rokoko, das ancien régime, gegen die höfische Welt des Barock und die übersteigerte Kultiviertheit der französischen Gesellschaftsverfassung. Dieser Kampf ist zugleich ein Kampf gegen sich selbst. Die vorbereitende Zeit spricht sich dahin aus, daß, während sie das 18. Jahrhundert zu überwinden sucht, sie selbst noch tief mit ihm verwachsen, mit seinen Ideen und seiner Technik behaftet ist.

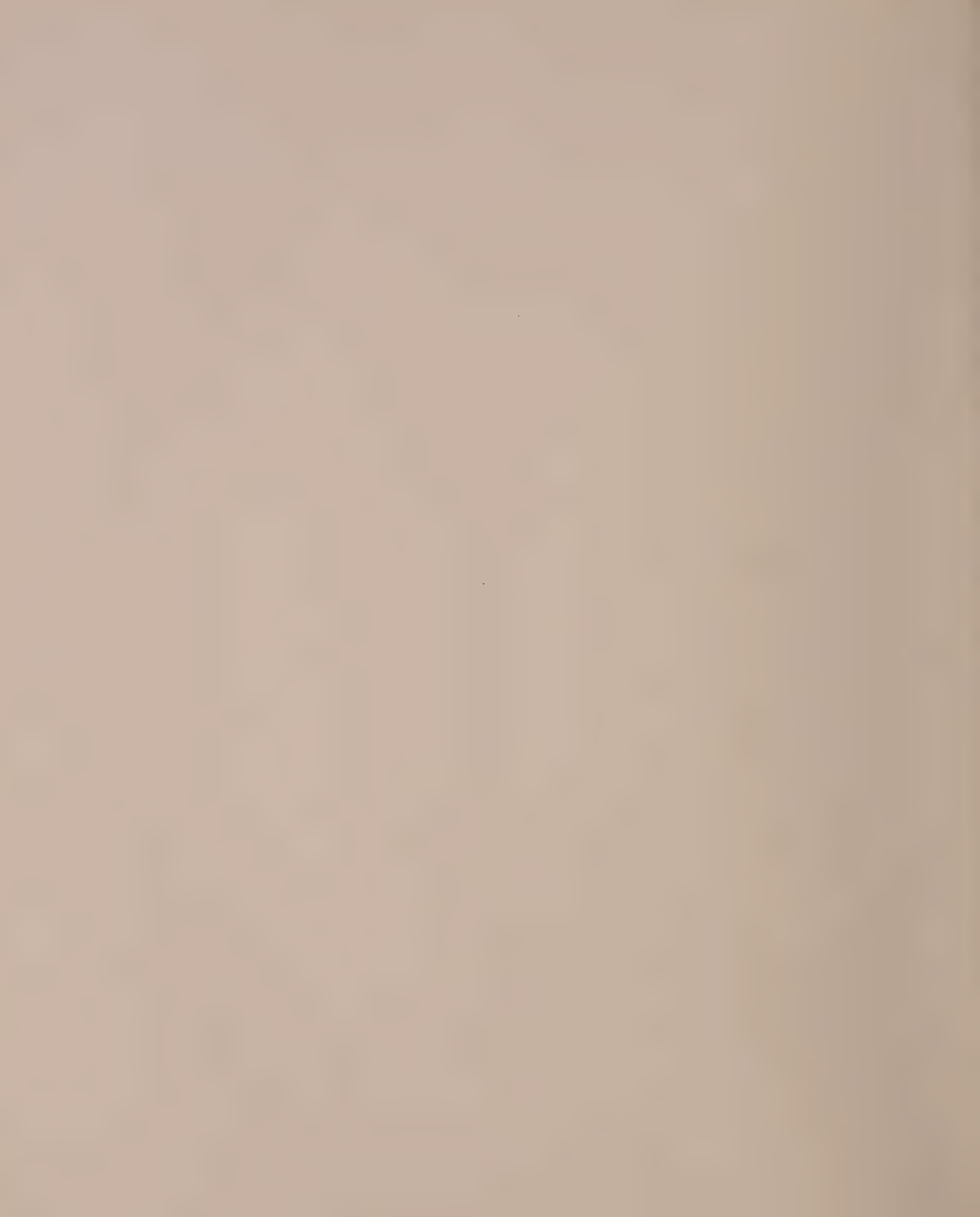
Die Zeit vom Ende des 19. Jahrhunderts und der Beginn des 20. Jahrhunderts sind schon bestimmt von der Auflösung dieses Naturideales, und das, was man für das 19. Jahrhhun-

dert als wesentlich ansieht, Technik, Industrie, werden tatsächlich die Mächte, die Natur des 19. Jahrhunderts zu zerstören und neue Werte an deren Stelle zu setzen, deren zerstörende Kraft gegenüber allem vorher Dagewesenen, gegenüber aller Gemütlichkeit, Menschlichkeit, Landschaftlichkeit noch so lange stärker als ihr Wert empfunden werden wird, solange das Zauberwort Natur noch immer die Seelen ergreift und als ein verlorenes Paradies der Umgestaltung des Lebens im technisch-geistigen Sinne entgegengehalten wird. So ist es gekommen, daß die Epoche der 80er Jahre, die schon deutlich alle Werte des Natürlichen, alles Heimliche, Wesenhaft-Eigene, Freiwachsende in das Elend einer proletarischen Welt oder die Gleichgültigkeit einer stimmungslosen Atmosphäre, eines Milieus, einer sozialen Gebundenheit eintauchte und versenkte, als Höhe des Naturalismus des 19. Jahrhunderts angesehen wurde, obwohl von Natürlichkeit im Sinne des Ideales des 19. Jahrhunderts kaum noch etwas zu spüren war. Pleinairismus, Impressionismus, sind in der Tat fortschreitende Stufen, die Natur aufzuheben zugunsten von etwas, was, von Technik bedingt, in den Werten reiner Sichtbarkeit, farbiger und formaler Beziehungen seine Kräfte entfaltet, im rein Malerischen und rein Geistigen der bildenden Kunst, im Konstruierten und Künstlichen, im Produkte und Gebilde, nicht aber im Natürlichen und menschlicher Berechnung Entrückten. So führt die Kunst der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts selbst schon aus dem 19. Jahrhundert heraus, und es ist nur in dem betreffenden Abschnitt zu zeigen, wie auch dieses Hinausführen noch ein Verhaftetsein mit den Werten des 19. Jahrhunderts bedeutet, wie es die Natur selber ist, die allmählich zum Kunstprodukt, zum Gebilde umgestaltet wird.

In drei großen Abschnitten also wollen wir die Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts behandeln. In der Mitte steht die Zeit des eigentlichen Naturalismus, von der fast demütigen Hingabe an alle kleinen und kleinsten Äußerungen der Natur in den 30er Jahren bis zu der rauschenden, malerisch und inhaltlich sinnlichen Pracht der Gründerzeit, von den 30er bis zu den 70er Jahren.

Ihr voran geht die Zeit des Werdens, die Ablösung aus dem Rationalismus, irgendwie bedingt durch eine pädagogische oder philosophische Note, eine kühle Glätte oder konstruktive Besonnenheit, eine klassizistische Haltung oder religiöse Ausschweifung. Eine etwas dünne Luft gleichsam herrscht in der Malerei der Zeit, deren geistige Haltung durch den deutschen Idealismus bestimmt wird.

Ihr folgt die Zeit des Vergehens, die Verselbständigung der Oberflächenwerte, die Steigerung der Phänomene und ihrer geistigen Beziehungen, die Reinigung des Bildes von allem Unbildlichen. Würde man Schlagworte lieben, könnte man von einem rationalen Naturalismus dort, einem phänomenalen hier sprechen. Doch verengen solche Begriffe das Wesen dessen, was wir begreifen wollen, ebensosehr, als sie den Überblick weit spannen.



Die deutsche Malerei vor und um 1800

Klassizismus und Romantik



Das Werden des neuen Naturgefühles und die Technik des 18. Jahrhunderts

Die Situation, die die Kunst eines neuen Naturgefühles vorfand, ist die des Rokoko, eine Zeit höchsten Geschmackes und höchster Kunst überhaupt. Die gegensätzlich gerichtete neue Bewegung empfand darin allerdings nur das Geschmäcklerische und Gekünstelte, das Eingeengte und Unfreie für das Individuum mit seinem neuen Lebens- und Freiheitsdrang. Eine den Gipfel der Konvention ersteigende Geselligkeitskultur, die überhaupt nur den Begriff der Gesellschaft und nicht des Individuums kannte, in der ein durch Tracht und Schminke modisch zurechtgestutzter Typus herrschte, hatte ihr Gegenbild in der die Kunst beherrschenden Architektur, die den Ton angab, jedes Einzelkunstwerk in seine Gesamtgestaltung, seinen Stil einbezog, Bilder, mit deren Inhalt man hätte mitfühlen können, überhaupt nur an den von der Architektur vorgeschriebenen und in den von der Architektur vorbestimmten Grenzen duldete und in diesen Bildern nur duldete, was sich in Form und Bewegung der Körper den schönen Linien, den kapriziösen Wendungen und eleganten Schwingungen der Rokokodekoration anpaßte. Und nicht nur dieser: sondern auch dem allgemeinen und verbindlichen Ton der in diesen Räumen sich entfaltenden Geselligkeit. Mochte Boucher badende Dianen in Waldwinkeln oder auf Wolken thronende Junonen und Minerven darstellen oder Watteau und sein Kreis scherzende Liebespaare und tanzende Balletsterne, irgendwie erfüllte die Kunst die Aufgabe, das gesellschaftliche Dasein ins göttlich Mythologische, ins Vorbildliche zu steigern, den Ton gegenseitiger Huldigung, die Atmosphäre der Galanterie und Koketterie in idealen Beispielen zu erhöhen. Im Mittelpunkte dieses Lebens, in Paris, verband sich diese Geselligkeit mit höfischen Festen, in denen das Zeremoniell der höfischen „Cour“ den Menschen in die Strenge einer Regel einband, die jedem einzelnen seinen Platz und seine Rolle vorschrieb. Eine alle körperlich gegebene Form verhöhnende Tracht war der Ausdruck dieser gekünstelten Welt, in der der Mensch nur noch als Glied einer zeremoniellen Festlichkeit existierte: ein die Formen einengendes und herauspressendes Mieder, ein Reifrock, der sich wie eine Glocke ausladend über schlanke Beine stülpte, Rüschen, Spitzen und kostbarer Besatz, ein ganzes kunstvolles Gebäude einer kronenartigen Frisur auf dem Kopf. Der Mensch selbst verschwand in einem Kunstprodukt von Kostüm, in dem eine berechnete Mischung von Verhüllung und Entblößung auf die versteckte Frivolität der Zeit hinwies. Denn das war vielleicht das Kunstvollste in all den Äußerungen dieser Rokoko-

zeit, daß sie innerhalb fester Grenzen der Gesellschaft überall mit Andeutungen und Zweideutigkeiten die Grenzen überschritt, daß man in der künstlichsten Form und gebundensten Situation sich Freiheiten erlaubte, Natur affektierte und mit menschlichen Gefühlen spielte, daß man diese Natürlichkeiten selbst wieder in eine elegante, hoffähige Form brachte. Alles Naive und Unmittelbare war damit aus dem Leben verbannt, selbst da, wo sonst die elementaren menschlichen Gefühle hervorbrechen; auch Liebe spielte man nur, alle Leidenschaft war verpönt. Nur eine höchst raffinierte und stets jeder Regung bewußte, beherrschte und berechnete Geistigkeit konnte sich in dieser Situation zurechtfinden.

So war das Leben und der Inhalt der Kunst in doppeltem Sinne Komödie und Theater. Nicht nur, daß jeder in den zeremoniellen Festen eine Rolle zu spielen bestimmt war, irgendeinen Platz in einem Schaustück ausfüllen mußte, auch alle Gefühle, die man äußerte, alle Beziehungen zu anderen Menschen waren nur ein Spiel und galten nur für die Stunden des Abends, in denen das Stück aufgeführt wurde, und vor allem, man nahm die Zeremonien nicht ernst, war im Grunde skeptisch und freiheitsdurstig, nahm aber auch die Freiheit nicht ernst, sondern spielte mit ihr und benutzte sie als ein Mittel des Kostüms und der Koketterie mehr. Man ließ sich nur mit Grazie gehen. Daß man dann so gerne Maskeraden aufführte, sich türkisch oder chinesisch kostümierte, Maskenbälle gab oder Schäfer spielte, ist nur die äußere Form eines inneren Spiels im ganzen Dasein.

Diese Vorbildlichkeit einer Idealisierung vorgeschriebenen schönen und prächtigen Daseins, diese Gesellschaftlichkeit des Daseins für andere in jedem Augenblick, diese Künstlichkeit und Kostümiertheit, dieses Sichvordrängen und Gesehenwerdenwollen wie ein Schauspieler auf einer Bühne hat eine ganz typische Form des Rokokobildes zur Folge: die Figuren drängen sich nach vorn, an den Rand des Bildes wie einer Bühne, drängen als Vorbilder und Teilnehmer einer Gesellschaft in unseren Raum hinein, sind daher unverhüllt und deutlich mit der Klarheit eines Nahbildes, sie repräsentieren, wenden sich uns zu, wollen respektiert sein. Eine saubere, glänzende, porzellanene Malerei bringt jeden Reflex, jeden Strahl ihres prächtigen Kostümes oder ihrer Haut zur Geltung. Das Geputzte der Erscheinung gilt für Bild und Menschen in demselben Sinne. Den blühenden, aber kühl blitzenden Farben entspricht der rosige Teint, dem Puder und Schminke nachhelfen. Die Figuren sind alles, und eine gewandte und sehr geschickt abgewogene Komposition nähert die im Bilde gemalten Menschen den Porzellanplastiken der Zeit, in denen stärker das rein Körperliche der Form und die Grazie der Bewegung spricht. Gern gibt man im zweiten Plan, in einem Denkmal, in Statuen oder Reliefs ein abstrakteres Echo der reinen figürlichen Komposition im Vordergrunde oder deutet in Darstellungen bacchischer Szenen die Freiheiten an, die in den Menschen vorn als ein Wunsch schlummern. Raum und Ferne sind nur Folie, daher

verschwommen, flach, glatt gemalt ohne atmosphärische Tiefe, meist in einem grünlichen Grau, das die Farben der Personen recht leuchten läßt. Landschaft, die hinter den Personen erscheint, hat kein Eigenleben. Entweder verdichten sich die Bäume zu dekorativen Massen, die der Form der Architektur sich anpassen, oder umrahmen mit Rokokoschnörkeln die Figuren und geben von landschaftlicher Stimmung nur etwas allgemein Paradiesisches und Sonniges, einen Duft, ein Parfum, das die Personen vorn umfächelt und aus dem Bilde auch in den von dem Bilde geschmückten Raum hineingeweht wird. Diese Landschaften haben keine feste Form wie die Personen, keine Substanz und Wesenhaftigkeit, sie sind nur dünngemalte, glatte Fläche und auch, wo sie ganz in Sonne und Licht verschwimmen, nicht Raum und Ferne, sondern nur Dekoration und Kulisse.

Diese Situation also fand der erwachende Naturalismus im 18. Jahrhundert vor, und mochte er sich noch so ungebärdig aufführen wie im Sturm und Drang der siebziger Jahre, da er selbst von der Kunst zur Natur fortdrängte, so konnte er sich in der Kunst nur in Anknüpfung an die überkommenen Formen des Rokokos äußern. In bezug auf Kunst war ihm dieser überlegen und eigentlich produktiv, und es galt zunächst, erst das Rokoko zu überwinden, indem man an seine Formen anknüpfte. Die Aufgabe war, die Frivolität und Leichtlebigkeit durch eine echtere Gesinnung, das Spielerische durch Ernst, das Nachaußengewandte durch Vertiefung und Entrückung zu ersetzen. So entsteht aus der scherzenden Heiterkeit und Weltgewandtheit die menschenfreundliche Herzlichkeit und die Empfindsamkeit der schönen Seele. Man konnte die gesellschaftliche Pracht und die künstliche Kostümiertheit überwinden, indem man die Schlichtheit und Einfachheit einer unteren sozialen Schicht, das Bürgerliche, Bäuerliche dafür einsetzte und zu einer realistischen Schilderung des Gegebenen aus der idealen Verschönerung des Konventionellen gelangte. Ansätze dazu, aber nicht viel mehr als Ansätze sind vorhanden. Man konnte den anderen Weg beschreiten und das Ideale selbst, die in Haltung und Form gesteigerte Menschlichkeit auf seine natürlichen Wurzeln zurückführen, den nackten Körper, ein kunstloses Gewand, einen Schleier, einen übergeworfenen Stoff, eine antike Draperie, und nun in diese vereinfachten, stilleren, statuarischen Formen die neuen Empfindungen des Menschlichen, Herzlichen, Empfindsamen eingießen. Das wird die Aufgabe des Klassizismus des 18. Jahrhunderts. Edle Einfalt und stille Größe werden eine der Formeln des Zurück-zur-Natur, eine Brücke zum Naturalismus und zur fortschreitenden Auflösung des Rokokos. Der andere, oben bezeichnete Weg, der über einfache, schlichte Menschheitsformen hatte führen können, geht vielmehr über den Menschen hinweg zur Natur durch Tierstück und Landschaft. Hier nun galt es, den dekorativen wesenlosen Schein der Naturobjekte aufzuheben, den Bäumen, Felsen den Kulissencharakter zu nehmen, sie in die Bildmitte zu rücken, ihnen Substanz, Masse und Form zu verleihen, die dunstige,

sonnige Ferne für den Blick heranzurücken und aus einer dekorativen Stimmung eine Gegend, einen atmosphärischen Himmel und elementaren Vorgang zu machen.

Wesentlich ist aber für diese ganze erste Periode der Loslösung vom Rokoko, der Befreiung vom Stil des 18. Jahrhunderts, daß dies im Stil des 18. Jahrhunderts selbst geschieht, daß man von gewissen Formen dieses Jahrhunderts nicht loskommt. Man versucht an Stelle des Zeremoniells und gesellschaftlichen Benehmens das echte Gefühl zu setzen, das von selbst im Menschen als seine Natur sich äußert und ohne Rücksicht auf die Außenwelt im eigenen Busen drängt. Man vermag es aber nicht zu malen ohne eine gewisse vorbildliche Tendenz, eine pädagogische Note. Wie man von Robinson und seiner fern aller menschlichen Beeinflussung sich bildenden Menschlichkeit fabelt, von Wilden, die Europas übertünchte Höflichkeit nicht kannten, man kann es nicht ohne pädagogische Rücksichten. Und so spricht aus der Menschlichkeit dieses neuen Naturalismus immer eine nach außen gewendete, sich produzierende Empfindsamkeit, im stärksten Grade da, wo der äußerste Punkt des Naturgefühles erreicht scheint, in der Romantik, bei Caspar David Friedrich. Hier drehen uns die Vordergrundsfiguren den Rücken zu, scheinen ganz entrückt, ergriffen vom Zauber der Natur, aber sie sind doch dazu da, um diese Bezauberung zu demonstrieren, sind Erzieher des Naturgefühles, Vorbilder, durch die hindurch erst die Natur zu uns spricht.

So bleibt der Rokokogegensatz von Figurengruppe vorn und Hintergrund, der nur Folie ist, in einem anderen Sinne noch bestehen und charakterisiert diese Romantik als Ausläufer des 18. Jahrhunderts. Es bleibt aber auch der andere Zug des Rokoko, das Schauspielerische, die Maskerade, die körperliche Haltung und komödienhafte Stimmung, das Leben ein Spiel, so wie in den Erziehungsromanen, in Goethes Wilhelm Meister, die Welt der Schauspieler die größte Rolle spielt, der literarischen Romantik das Leben ein Traum scheint, und die Verwirrung durch Aufheben der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Bühne ein Haupteffekt der Poesie wird. Man deklamiert die neuen, ernsten, tragischen Gefühle vor einer Zuschauerschaft, tanzt die neue Anmut der natürlichen Gebärde und führt das neue, leichte ungezwungene Schleierkostüm vor, malt Geschichte als Schauspiele mit der Tendenz der Erziehung des Menschengeschlechtes zu dem sittlichen Ernst bürgerlicher Gesinnung und kann sich auch die stimmungsbeseelte Landschaft lebendig nur denken in ihren seltenen, unnatürlichsten Momenten, in Naturschauspielen und künstlichen Beleuchtungen, Nordlichteffekten, Abend- und Sonnenaufgängen, Nebeltransparenten und Gewitterleuchten, schneestarrenden Winterfrosten und eisbedeckten Meeren.

Vor allem aber kommt man von dem Bildschema des 18. Jahrhunderts nicht los, dem Gegensatz eines interesseheischenden, figuralen Vordergrundes, einer kulissenhaften Ferne des Hintergrundes. Es bleibt immer eine Flachheit und Leere des Grundes, eine statuen- oder

porträthafte Abhebung der Figur oder Figurengruppe. Selbst im Interieur wird das Verhältnis von Menschen und Raum nie eine wirklich gegenseitige Durchdringung und Erfüllung, der Raum ist immer mehr oder weniger ein die Figur hervorhebender leerer Kasten. Und selbst da, wo am stärksten die Überwindung des Vordergrundes und seiner Figuren zugunsten der Ferne und ihres landschaftlichen Zaubers erreicht wird, in der Romantik, wo die Gestalten im Vordergrunde bis zur Flachheit des Hintergrundes silhuettenhaft zusammenschrumpfen, und alle Liebe des Malers bei der Bereicherung und Ausgestaltung des Hintergrundes verweilt hat, es bleibt doch der Gegensatz beider zueinander, und wir müssen erst durch die Fühlenden vorn, die des Gefühles wegen körperlich Schatten, fest markierter, harter Schatten geworden sind, um zu den Naturschauspielen zu gelangen. In diesen arbeitet noch immer dieselbe flache, dünne, andeutende Malerei, und bevorzugt deshalb die zarten Himmelsspiele, das Ungegenständliche farbiger Lufterscheinungen, die silhuettenhaften Umrisse übereinander geschobener Wolkenschichten. Auch diese Landschaften bleiben mehr Ahnung als Gegenwart, nicht mehr dekorativer Schaum, sondern Andeutung eines Geistigen und Seelischen, aber doch nur deshalb, weil in der kulissenhaften Darstellung der Rokokolandschaft wohl die Voraussetzung für eine ätherische, nicht aber für eine leiblich körperhafte Darstellung der Ferne gegeben war.



Cassel, Gemäldegalerie JOH. GEORG PLAZER: BACCHUS UND ARIADNE AUF NAXOS *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

Deutsches Rokoko

Die Situation, die wir geschildert haben, ist eine europäische, nicht eine spezifisch deutsche, wenigstens so weit sie die Voraussetzung, das Rokoko betrifft. Denn die Physiognomie der Rokokokultur, von der wir sprachen, ist die des französischen Rokokos, und die neue Bewegung des Zurück zur Natur, in Frankreich durch Rousseau gepredigt, ist in Deutschland zugleich ein Kampf gegen den französischen Geist, die französische Geschmäcklerei. Tatsächlich ist es so, daß das Rokoko, so weit es auch in Deutschland heimisch geworden ist, die Verbreitung französischer Kultur zur Voraussetzung hat. Es ist notwendig, französische Namen zu nennen, wenn von deutscher Rokokomalerei die Rede ist: Antoine Pesne, den Hofmaler Friedrichs des Großen, Louis Silvestre, der am Dresdener Hof ein Gastspiel gab, George des Marées, den eleganten und temperamentvollen Porträtisten am Münchener Hof. Und was in den Werken deutscher Maler, eines Dietrich, Joh. H. Tischbein an Nachahmungen Watteaus und Bouchers sich findet, ist gemalt von Künstlern, die ein viertel oder ein halbes Jahrhundert jünger sind als ihre fremden Anreger. Wichtiger aber ist die Tatsache, daß

schon im deutschen Rokoko, nicht nur in den blumenhaft frischen, heckenhaft wuchernden Ranken der architektonischen Dekorationen in Sanssouci, in der Amalienburg in München, in Schloß Wilhelmstal bei Kassel ein starker Einschlag echten Naturgefühles lebt, vergleichbar den Jugendgedichten Goethes

Und die Birken streun mit Neigen ihr den süßen Weihrauch auf,

sondern auch in den Gemälden der ganzen Generation die, zwischen 1700 und 1730 geboren, zu Dekorationen in den Rokokoschlössern herangezogen wurde oder für die fürstlichen Besteller malte. Noch entscheidender aber ist die Tatsache, daß in Deutschland ebenso mächtig, ja vielleicht noch stärker in dieser Zeit der holländische Einfluß nachwirkte, und im Schatten Rembrandts sich die Kunst dieser Tage fortbewegte.

Dennoch, so sehr für das Werden des Natürlichen und Innerlichen diese holländischen Bauernszenen, Landschaften, bürgerlichen Interieurs von Bedeutung waren, es darf nicht vergessen werden, daß die holländische Stillebenmalerei, der sensualistische Einschlag einer für den Augengenuß mit einschmeichelnden Farben und gedämpften Tönen arbeitenden malerischen Bildgestaltung dem Naturgefühl dieser neuen Zeit, ihrem Bedürfnis nach Gefühl und charakteristischem Wesen nicht weniger entgegenwirkte als die Grazie des Rokoko. Und so geschieht das Seltsame, daß das Holländische kraft seiner auf Lebenswahrheit gerichteten Inhalte befreiend gegenüber dem Rokoko wirkte, die Tendenz des Rokoko aber zu fester und deutlicher Erfassung der Person, zu gesteigerter Realität der Bedeutung höfischer Existenzen befreiend gegenüber der Verflüchtigung der Erscheinung im farbig atmosphärischen Dunst. Das Deutsche liegt irgendwie in der Mitte, oder bedeutet irgend etwas Eigenes beiden gegenüber, etwas in jedem Falle Unkünstlerisches, etwas Naturhafteres und Poetischeres. Auch das deutsche Rokoko ist etwas Eigenes in diesem Sinne.

Von allen deutschen Malern hat keiner den Geist des Rokoko und seiner höfischen und gesellschaftlichen Geste so erfaßt wie Johann Heinrich Tischbein der Ältere (1722–1789). Er hat sich an Boucherschen Bildern geschult, hatte aber ebensogut sich von den Bildern des zwei Jahrzehnt älteren Joh. Georg Plazer (1702–1760) selbständig zu seinem Stil entwickeln können. Auch Plazers Kunst ist echt deutsches Rokoko und deshalb den niederdeutschen Manieristen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Mischung von gesellschaftlich dekorativer Feinheit und beobachtender Naturwahrheit sehr verwandt. In Kavaliersszenen fügt er zu rokokohaftem Gesellschaftsspiel eine Dosis Franz Halsscher Frechheit, in Bacchantenszenen in der Landschaft scheint er Rubenssche Animalität mit dem kleinen, etwas spitzfindigen Format eines Elsheimer zu verbinden. Auch etwas von der Ausgelassenheit und Kraushelt des jungen Rembrandt spürt man, wie es aus dunklen Winkeln in die helle Mitte strömt,



Cassel, Gemäldegalerie — Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

JOH. HEINR. TISCHBEIN D. Ä.: JUPITER UND KALLISTHO

und die Malerei an viele Kleinigkeiten im Kostüm, Geräten, Landschaft verschwendet ist. Im ganzen überwiegt die landschaftliche Note und erst bei genauem Hinsehen sieht man ein heroisiertes Liebespaar mit schlanken Gliedern und schwärmerischen Bewegungen, und erkennt man das porzellanen Glatte und spiegelnd Geputzte ihrer Körper, das von den Schultern in tausend knittrige Bäusche und Fältchen zerrinnende Kleid, und die frohlockenden Tanzgebärden der Bacchantinnen. Es fehlt der dekorative Schmiß, es herrscht das minutiöse Studium.

Johann Heinrich Tischbein war Hofmaler in Kassel und lebte in einer Atmosphäre, in der aus den Händen eines Du Ry die köstliche architektonische Schöpfung des Schlosses Wilhelmstal hervorging. Seine Schönheitsgalerie in diesem Schlosse ist das beredteste Zeugnis einer Zeit der Frauenherrschaft. Seine Männer- und Frauenporträts sind von der gleichen Einsicht getragen, daß das Kostüm in dieser Zeit den Menschen macht, ein Kunstwerk aus Seide in schillernden, nicht zu lebhaften Farben, umfranzt und in Kurven rhythmisch ausgewellt, von zarten Spitzen, goldenen Tressen, blitzenden Orden geschmackvoll belebt, weiterklingend in einer Folie wallend umrahmender Teppiche und ausgebreitet auf einem Grunde, dessen glatte Raumlosigkeit dem Blick nicht gestattet, über die Rundungen der Formen der Person hinaus in die Tiefe zu dringen, und dessen kühle Grauheit den blumigen Farben der Stoffe, dem rosigen Teint der Gesichter die Tageshelle Frische gewährleistet. Dennoch haben alle diese Gesichter, verglichen mit denen auf französischen Bildern, etwas Besonderes, etwas Undiplomatisches, eine nicht gerade landmädchenhafte, aber doch hessischdeutsche Unverstelltheit und Offenheit. Es fehlt ihnen und sogar den Farben der Bilder, soll man es loben, oder vom Rokokostandpunkt aus tadeln, die feine und versteckte Frivolität französischer Bildnisse.

Und wie viel mehr fehlt diese auf den mythologischen Szenen, die er im Sinne Bouchers malt, um elegante Frauenakte in lässiger Pose zufälligen Ausruhens und in dem faltenreichen

Décolletée leichtgeschürzter Halbnacktheit und einer raffiniert assymetrischen, im Grunde klassizistisch strengen Komposition zu zeigen. Ganz leicht werden zwei Figuren, Rücken- und Vorderansicht gleich jugendlicher Frauen zur Pyramide geschichtet, die Achse nach einer Seite verschoben, wo Amor und Hunde die Schwere der Masse auflösen und die Gesten auffangen, die die plastische Gruppe zu einem Spiel in ländlich paradiesischer Natur verflüchtigen. Damit sich dennoch alles Interesse auf diese Damen konzentriert, ist von dem Duft der landschaftlichen Ferne nur die gemalte Tapete einer Kulissenmalerei geblieben. Aber wie schüchtern ist die Beredtsamkeit der Hauptfigur, wie sinnig und schwesterlich der Dialog, wie so ganz anders als bei Bouchersschen Dianen, mehr ein Echo der dicken Freundschaftsergüsse Gleimscher und Klopstockscher Poesien, mehr eine wirkliche Schwärmerei zu Zweien in einsamer Natur. Kaum kommt man auf den Gedanken, daß hier Jupiter in der Gestalt der Diana der Kallistho Anträge macht. Wenn uns dennoch diese Bilder kühler und erkünstelter anmuten als die eines Boucher, dann weil vor lauter Natürlichkeit die von diesen Rokokothemen erforderte Unnatur den Dargestellten und dem Maler noch nicht zur zweiten Natur geworden ist.

Das wird einem erst ganz klar bei einer Reihe von allegorischen Figuren, auf denen nach dem üblichen Rokokoschema vor einer nur als Kulisse gemalten verschwimmenden Landschaft eine weibliche Figur, oben dekolletiert, unten überwogt von luftigen Stoff- und Faltenkurven, bedeuten sollte, was die Szenerie des Hintergrundes auf dem Marmordenkmal angibt, ein Geschöpf der Lust, nur etwas weniger bacchisch und gesellschaftlich disziplinierter. In Wirklichkeit aber reißt sie die Augen und den Mund auf, um uns einen Vortrag über die Attribute in ihren Händen zu halten, und denkt allen Ernstes daran, die „Sitten“ der Menschen zu beschreiben. Mit dem echt deutschen Programm, in dem Winckelmann dem deutschen Rokoko die Allegorie empfiehlt, damit sich der Betrachter bei den Bildern etwas denken kann, ist hier Ernst gemacht.



Cassel, Gemäldegalerie *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

JOH. HEINR. TISCHBEIN: DIE MUSE THALIA



Fürst zu Schaumburg-Lippe *Phot. V. d. Smissen, Darmstadt*

JOH. GEORG ZIESENIS: WILHELM GRAF ZU SCHAUMBURG-LIPPE

Es gibt von Joh. H. Tischbein eine Reihe kleiner Bildchen, Illustrationen zu dem Lustspiel „Die drei Sultaninnen von Favart", ein Thema für bildnerische Gelegenheit, einen Pascha, orientalische Haremsdamen und orientalische Interieurs zu zeigen, für die französische Kunst, Literatur wie Bildnerei, ein willkommener Vorwurf, mit der ganzen geistreichen Rokoko-Fähigkeit der Anspielung gleichzeitig die höfische Atmosphäre nach der sinnlichen Seite hin zu steigern und satirisch zu beleuchten. Man denke an die Kunst eines Fragonard dabei. Bei Tischbein werden es gefühlvolle Familienszenen in weiten Räumen, und zwar sind die Räume und die Wände, palastmäßig prunkhaft, wieder sehr als Hintergrund behandelt, die Personen sind reich kostümiert, aber doch sehr bieder und steif und auf kleinem Format sehr illustrativ, ohne den Reiz einer Folie eines gesellschaftlich koketten Daseins. Wo wir hinsehen, erleben wir eine Verzopfung des Rokoko, eine Verkümmerung der Rokokoeleganz, der Malerei und auch des dekorativen Raffinements, aber zugleich eine Verfestigung der dargestellten Erscheinung. Man wird Zeuge der Grundlegung zu einem weniger nach außen hin brillierenden, mehr in sich gefestigten Dasein.

Das spürt man am kräftigsten in den Porträts von Johann Georg Ziesenis (1716–1777). Alles in seinen Bildnissen wird fester und schlichter, die gerade und aufrechte Haltung seiner Regenten oder das ungekünstelte Dasein seiner Frauen, die feste, kräftige Farbe und der offene, herzhafte Blick. Das Kostüm, auch der Frauen, wird zugeknöpfter und die Silhuette geschlossener. Es wippt und wankt nicht mehr so nach allen Seiten. Die Flächen sind stärker zusammengehalten und breiter gemalt. Man verschmäht nicht das Eingehen auf die

goldenen Tressen und Orden, auf Perlen und Spitzen, aber es ruht alles mehr im Grunde einer kräftig in Kontrasten sich verstärkenden Farbigkeit. Der Schleier von Puder und irrisierenden Glanzlichtern ist von den Dingen abgenommen, und alles strahlt mehr in unverhüllter Farbenkraft. Aber auch die Mienen vertiefen sich zu fester Entschlossenheit eines nachdenklichen Regenten, eines aufgeklärten Despoten oder zu offener Herzlichkeit einer Landesmutter. Man spürt in diesen Bildnissen, daß von England herüber eine liberalere Luft, ein bürgerlicherer Geist nicht nur in der Politik weht, sondern auch in der bildenden Kunst. Dennoch ist es nicht die weiche Farbigkeit wie in feuchter Luft schwimmender Töne, noch die lässig beschauliche Existenz von Aristokraten, die das Landleben dem Hofleben vorziehen, sondern es ist etwas darin von preußischer Prägung, eine fest zugreifende Härte und stolze Energie. Uniformen, gesehen mit dem Blick des Generals bei einer militärischen Musterung, Menschen, gesehen unter dem Gesichtswinkel des kategorischen Imperativs.



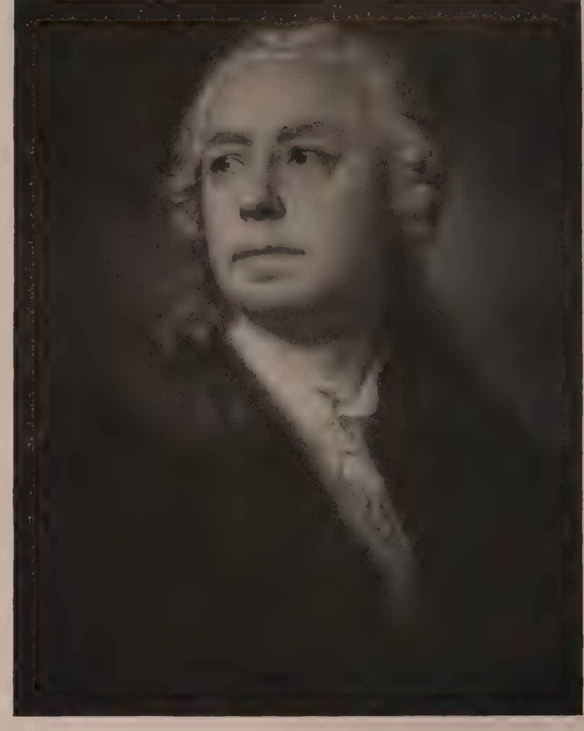
Fürst zu Schaumburg-Lippe *Phot. V. d. Smissen, Darmstadt*

JOH. GEORG ZIESENIS: MARIE GRÄFIN ZU SCHAUMBURG-LIPPE

Es führt auch in den Rokokobildnissen zu einer neuen Wahrhaftigkeit in bezug auf Porträtwahrheit. Von den drei Lisiewskis, Chr. Friedrich Reinhold Lisiewski (1725–1794), Anna Rosina Lisiewska, verehelichte de Gask (1716–1783) und Anna Dorothea Lisiewska, verehelichte Therbusch (1722–1782), die alle etwas von der zopfigen Gehaltenheit des deutschen Rokoko haben, ist besonders die Therbusch ausgezeichnet durch eine fast brutale, mehr männliche als weibliche Charakteristik ihrer Personen, in denen das, was an Lebendigkeit nervöser und zitternder Art im Rokokobildnis steckt, zu einer strotzenden Lebensfülle und rubenshaften Animalität der Formen und der Pinselstriche sich aus-

wächst. Man wird zuweilen an Hogarthsche Karikaturen dabei erinnert.

Bei Georg David Matthieu (1737-1778), dem Schweriner Hofmaler, einem Spätling des Rokoko, und wie wäre es auch verwunderlich, daß eine geistige Modeströmung wie das Rokoko an den Mecklenburger Hof einige Jahrzehnte später gelangt, kontrastiert die Ehrlichkeit des norddeutsch empfindenden Malers oft etwas seltsam mit dem rokokohaften Aufputz, die glasig grüne Farbe mit dem gesuchten Reiz der schillernden Seiden. Man erschrickt fast, wenn man aus dem Kostüm einer jugendlichen Koketten, einem Schwall von Spitzen und Gebausch von Seiden, das scharfe Gesicht einer unliebenswürdigen alten Dame auftauchen oder die kleinen Kinder mit schmachtendem Augenaufschlag den berechneten Blick des Rokoko üben sieht.



Dresden, Gemäldegalerie *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

RAFAEL MENGS: BILDNIS DES VATERS ISMAEL MENGS

Am meisten überrascht ist man aber von der Kraft, Großheit und Naturwahrheit der Jugendwerke von Anton Rafael Mengs (1728 bis 1779), der sich in diesen als ein Künstler und Könner von ganz großem Ausmaße ausweist. Es sind Bildnisse, in denen der Prunk des Rokokokostüms mehr ein sattes Farbenstilleben ist – Chardin ebenbürtig – als ein höfisches Mittel der Galanterie und Koketterie, und in denen die Fülle des Persönlichen männlicherseits sich mit einem bewußteren und herrischerem Anspruch auf Geltung verbindet, in den weiblichen Köpfen zu einer strengeren Bestimmtheit selbstbewußter Geistigkeit oder der klaren Gelassenheit einer das Haus regierenden Dame führt. Das ausgezeichnete Bildnis seines Vaters, durchaus erfüllt von dem idealen Schwung höfischen Selbstbewußtseins, ist doch auch von einer tiefen und leuchtenden Innerlichkeit, bei der man allerdings nicht verkennen wird, daß sie im Geiste der Zeit die eines verwöhnten und vielerfahrenen Schauspielers zu sein scheint. Andererseits versteht man aus dem, was in diesen Bildnissen ehrliches Zufassen und Mühen um die Wahrheit des Porträts ist, daß in dem Kinderbildnis Friedrich Augusts des Gerechten das kindliche Thronen in schwellenden Kissen mit einer erfrischenden Babyhaftigkeit verbunden ist.

Das religiöse Bild ist dem skeptischen frivolen Rokoko im Grund tief zuwider. Von



Wien, Barock-Museum *Phot. Ant. Schroll, Wien*

ANT. FRANZ MAULPERTSCH: DIE MARTER DES APOSTELS JUDAS THADDÄUS

Rokokomalern gemalt ist es nicht nur ein konventionelles Spiel, sondern wirklich eine Lüge. Dennoch erfüllt es den Kunstbereich Süddeutschlands, vor allem Österreichs, und hier ist infolgedessen auch der Anschluß an Italien stärker als an Frankreich. Die Skepsis der Zeit macht sich auch hier bemerkbar in der Theaterwelt Tiepolos. Diesem wird auch die heiligste Geschichte zu einem effektvollen Schauspiel und einer Oper, in der die Komik zerlumpter Charaktere mit der Aufmachung pomphafter Szenerien und geistreicher Kontraste sich vereint. Diese Neigung zur Karikatur hat auch das religiöse Bild in Deutschland, eines Kremser Schmidt (1718–1801) und eines Maulpertsch (1724–1796). Aber das ist nicht so geistreich parodisch wie bei Tiepolo, sondern enthält bei aller anders gerichteten Gesamterscheinung etwas von derbem Realismus, eine entfernt an Grünewald erinnernde Verderberung des Konventionellen, eine Hinneigung des Ausdrucks zu Ekstasen des Schmerzes, der Anklage, des Geheiligtwerdens, die alle schöne Form und edle Bewegung durchbricht und zerschmilzt in ein flackerndes, glühendes Lodern innerer Feuer. Vor allem aber strömen im Hintergrunde die tiefen mächtigen Dunkelheiten zusammen, brechen Lichterscheinungen hinein, die Engel sind, aber wie Blitze und Fackeln leuchten, ergießen sich mystische Farben, besonders eines wie Wein funkelnden Rots, durch die stockige Finsternis und erzeugen eine nur andeutende, mystische, aufgeregte Atmosphäre, eine kosmisch nebelhafte Weltendämmerung, bei der man über die italienische Tradition eines Tiepolo und seiner eleganten Mache an die echtere Nacht-Mystik eines Rembrandt denkt, zugleich aber auch an die formlosen, verschwommenen und hymnischen Ergüsse eines Klopstock. Es ist Malerei, nicht so sehr hervorgegangen aus der malerischen Verfeinerung spätbarocker Kunst, sondern geboren aus dem Geiste deutscher Kirchenmusik.



Erfurt, Städt. Museum *Phot. Bissinger, Erfurt*

CHRIST. WILH. ERNST DIETRICH: MÄDCHEN UND AMOR

Eine andere Gruppe von Malern, die nicht so sehr der offiziellen Kunst eines Boucher und der Porträtisten wie Rigaud, Nattier sich anschließen, sondern der feineren und intimeren eines Watteau und seines Kreises, sind

schon dadurch ausgezeichnet, daß sie zwischen französischen und holländischen Anregungen hin- und herpendeln. Es ist kein Wunder, daß sie das Pastorale eines Watteau lieben, da dieser ja selbst von Rubens und Holländern herkommt und trotz seines französischen Geistes diese Herkunft aus einer ungeschminkteren erotischen Sphäre wie des Rubens und einer Welt farbiger Wunder nie verleugnet. Es sind die Maler Dietrich, Chodowiecky, Norbert Grund.



Prag, Rudolfinum — Phot. V. D. Smissen, Darmstadt

NORBERT GRUND: DAME AUF DER SCHAUKEL

Es gibt von Chr. Wilh. Ernst Dietrich (1712–1774) reizende Bilder in Watteaus Manier. Aber gegenüber den französischen Vorbildern ist sehr deutlich spürbar eine Versteifung der Personen. Es wird alles beruhigter. Die Galanterien werden mehr in den Hintergrund verwiesen, auf die plastischen Reliefdarstellungen im Freien versteckter Denkmäler, wo Frauen und Nymphen bacchantisch tanzen und lieben. Die Figuren Dietrichs haben alle etwas Aufrechtes, sie werden in die Länge gezogen, versteifen sich in weiblicher Sprödigkeit. Die Frauen zieren sich nicht, sie sind wirklich schüchtern, die Amoretten bewegen sich recht bubenhaft, und die Gruppierung weiblicher Personen geschieht gern in Verbindung mit Zärtlichkeiten, die schon den Charakter späterer Familienidyllen vorausnehmen. Selbst die Farben haben eine unschuldigere Herzhaftigkeit und rufen gern ein Schwarz herbei zur Verstärkung des ernsthaften Tones.

Noch steifer werden die Figuren auf den im Geiste Watteaus gemalten Bildern von Daniel Nicolaus Chodowiecki (1726–1801). Diese Damen und Herren im Rokokokostüm sind echte Berliner Spießerfamilien auf einem Sonntagsausflug, sehr ehrbar im Gespräch, steif nebeneinandergesetzt oder die Glieder auf dem Boden geruhsam ausgestreckt. Blindekuhspielen und Ballschlagen wird – ohne Hintergedanken – mit der Ernsthaftigkeit einer Sportleistung betrieben. Es ist eine niedliche Feinheit in den Bildern, ohne jede dekorative Note und rhythmische Anregung. Es sind mehr Chroniken und Genrebilder einer Zeit, die auch die braven, ehrbaren Bürgersleute mit dem bunten und koketten Rokokokostüm beschenkte. Die hier gemalten Landschaften sind ein wirklicher Ausschnitt aus dem Tiergarten, mit

grasigem Grün gemalt, ohne die zauberhaften Düfte und Farben eines wunschgeborenen Traumlandes von Liebesparadiesen und Venusinseln. Die steife Grazie dieser Bilder muß vor den französischen Originalen verstummen, verstummen aber auch vor der kühlen, ehrbaren Grazie des Lustspiels eines Lessing, einer Minna von Barnhelm. Auch in diesem ist von der höfischen und chevaleresken Welt des Rokoko nur die steife Ritterlichkeit eines Offiziers übrig geblieben, dem Frauengunst weniger bedeutet als der zur Pflicht erstarrte point d'honneur eines friderizianischen Offiziers, und wo die Verführungskünste von einem sehr logischen weiblichen Verstande einer Dame und der Schlauheit einer Zofe dirigiert werden.

Über die Rokokoverzopfung dieser beiden Maler Dietrich und Chodowiecki erhebt sich die landschaftliche Kunst eines der geistreichsten Maler dieser Zeit, des Pragers Norbert Grund (1714–1767). Er verbindet in seinen kleinen Bildchen die malerische Anschauung der Holländer und Venezianer mit der Grazie des französischen Rokokos, deren Gesellschaftlichkeit und Frivolität er durch eine mit intensivster Kontemplation sich gebende Naturschilderung überwindet. Nur die Auflösung der Landschaft in eine wie die Frauenkostüme der Zeit glitzernde Sonnigkeit und atmosphärische Transparenz verraten die Scheu der Zeit, von der Natur mehr als eine bloße Andeutung paradiesischer Stimmungen und schwingender Musik zu geben. Auch Grund malt wie Watteau kleine gesellschaftliche Szenen im Freien, puppenhaft niedliche und zarte Personen in bunten Kostümen, die plaudern, spielen, tanzen, sich schaukeln wie in den kokettesten Idyllen und fêtes champêtres der Franzosen. Aber er malt sie viel landschaftlicher, klein, in Luft und Raum zerstreut, wie Seifenblasen oder farbige Ballons, wie die Bälle, die die Personen sich zuwerfen, oder wie Sterne, die auf die Erde herabgeworfen sind und dort ihre leuchtende Bahn durcheinanderziehn. Die Landschaft löst sich nach hinten rokokohaft auf in Dunst, aber nicht in eine ideale Sonnigkeit mit goldenen Tönen, sondern lichtblau, wie ein blasser Sommerhimmel, der die Erde in sich aufgesogen hat und tiefer hängt als gewöhnlich. Eine unaussprechliche Helle durchwaltet die Natur und läßt sie dem Blick erglänzen, der an venezianischer Schaufreude sich gebildet hat. Es ist alles echter gesehen als auf französischen Bildern, beziehungsloser und doch voll Drang nach einem unmittelbaren sonnenbeglückten Dasein. Die deutschen Verse Ewalds von Kleist klingen einem bei diesen Bildern im Ohr:

Die Sonne tauchte sich bereits
Ins Meer, und Flut und Himmel schien
Im Feu'r zu glühen.
O! wie schön
Ist itzt die Gegend! sagt entzückt
Der Knabe, den Irin gelehrt,
Auf jede Schönheit der Natur
Zu merken. Sieh, sagt' er, den Schwan,
Umringt von seiner frohen Brut,
Sich in den roten Widerschein
Des Himmels tauchen! Sieh, er schifft,
Zieht rothe Furchen in die Flut
Und spannt des Fittigs Segel auf.

Wie lieblich flüstert dort im Hain
Der schlanken Espen furchtsam Laub
Am Ufer, und wie reizend fließt
Die Saat in grünen Wellen fort
Und rauscht, vom Winde sanft bewegt. –

O! was für Anmut haucht anitzt
Gestad' und Meer und Himmel aus!
Wie schön ist Alles! und wie froh
Und glücklich macht uns die Natur!

Wie auf Grunds Bildern ist hier noch nicht festes, individuelles Dasein, sondern schöne Natur und für den Menschen festlich gestimmt, ihm zum Glück bestimmt, aber er findet dieses Glück schon in der Hingabe an ein reines und beseligendes Schauen.

Die eigentliche Rokokolandschaft, vertreten durch Bilder von Johann Balthasar Bullinger (1713–1793), Joh. Chr. Brand (1722–1795), Wilh. Friedrich Hirt (1721–1772), Chr. Georg Schütz d. Ä. (1718–1791), arbeitet nach einem bestimmten Schema: im Vordergrund legen sich Bäume mit zackigem Gezweig rahmenartig um eine Ferne, die den Mittelgrund überspringt und als Flußtal, von Bergen eingefaßt, ohne große Tiefe in den Horizont einmündet oder über Berge und Hügel in die unbestimmte Himmelsweite klettert. Für die Vordergrundsbäume wählt man gern dünne Stämme mit lockeren Zweigen, die sich gewunden über die Fläche legen, sich verhaken und verranken, ein naturgegebenes Rocaille und eine unbeabsichtigte Dekoration. Die Ferne ist aufgelöst im Dunste eines paradiesischen Lichtes, das eine Stimmung von idealer Sonnigkeit und heiterer Laune vermittelt. Obwohl also gegenüber der französischen Malerei die Landschaft in der deutschen eine größere Rolle spielt, und obwohl in diesen Landschaften die Formationen der Gegend, das gebirgig wechselnde Terrain, die waldhaften Baumgruppen und vielfältig abgetönten Gründe den Blick in sich saugen, es haftet ihnen doch etwas Unwirkliches an, ein Einschlag von Konstruktion und eine geheime Architektonik. Man erkennt in schwellenden Formen ein heroisches Grundthema, die kühle Pracht von Palasthöfen in grünumwachsenen Ruinen klassischer Bauwerke, die zierlichen Windungen feingliedriger Innenarchitektur in den launig ausgreifenden Ranken und zierlichen Zweigen. Es geht wohl nie bis zu jener tapeten- und kulissenhaften Flächigkeit wie auf französischen Rokokobildern, aber eine verschwimmende Malerei holt auch hier die Ferne an die Nähe heran, eine verallgemeinernde Behandlung vermeidet alle Härten und nimmt dem Blick alle Mühe ab, die Tiefen suchend zu durchdringen. Die Stimmung aber, die die sonnigen Fernen ausstrahlen, drückt nicht die Seele der Landschaft aus, sondern deutet nur die Gefälligkeit des Himmels an gegenüber der genießerischen Absicht einer lebensfrohen Gesellschaft. Immerhin haben auch in der dekorativen Behandlung der Zeit diese Landschaften noch Physiognomie genug, um dem Temperament der Künstler Raum zu lassen. Wir erkennen das Besondere der weichen, zusammenfassenden Landschaftsmalerei des Wieners J. C. Brand, dessen große Flächen etwas von venezianischer Atmosphäre, die über ruhigen



Frankfurt a. M., Städel-Museum *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

CHR. GEORG SCHÜTZ: FLUSSTAL

Wassern leuchtet, aushauchen, darin denen Norbert Grunds verwandt, unterscheiden sie von den kräftigeren Berg- und Raumformen, den Ballungen gewitterhafter Wolken und den urwäldlerischen Baumverschlingungen des Schweizers Bullinger, den zarten Silhuetten des Frankfurters Hirt und den reichen, fröhlich farbigen Szenerien des Chr. G. Schütz. Das überaus reiche Werk dieses Malers, von dem fast jede Sammlung in Deutschland eine Reihe von Bildern besitzt, scheint den deutschen Geschmack in der Landschaft des deutschen Rokoko am reinsten zu spiegeln. Deutsch ist das Interesse an Gegend und Gegenständen innerhalb einer rokokohaft blumigen Malerei von stark dekorativer Haltung, und auch die Doppeltheit der Orientierung; im landschaftlichen Motiv, im Inhalt gleichsam ganz holländisch bedingt zu sein, in der Behandlung sich den französischen Vorbildern zu nähern. In der Art holländischer Maler wie Griffier, Saftleven wählt er mit Vorliebe Flußtäler zwischen Hügeln, die in unübersehbarem Reichtum des Geländes in Buckeln und Buchten tiefenwärts ziehen, besetzt sind mit Städten und Wäldern und dennoch nicht die bestimmte Physiognomie einer erkennbaren Gegend bieten, sondern als ein sich kräuselnder Schaum in rotgoldene, gründurchwirkte Töne zergehen. Ein Claude-Lorrainscher Abendhimmel saugt alles auf in den weichen Dunst seines warmen Lichtes. Es ist oft ein wunderliches Gemisch kleinlicher Beobachtung und niedlich hübschen Arrangements. In seinen sehr reizvoll komponierten Ruinenlandschaften – man achte auf die überlegte Entwicklung von fest geformtem, idyllisch geschlossenem Winkel zu leichterer torartiger Kulisse und andeutenden Palastruinen – klingen zusammen ein archäologisch aufklärerischer Zug, romantischer Ruinenzauber und eine idealisch architektonisch geformte, aber durch das Ruinöse und die vielen Durchblicke und Verschiebungen der Achsen aufgelockerte Situation. Wie hier die allgemeine duftige Ferne zu der porzellanen glänzenden, spiegelnden Baumgruppe mit den Denkmälern im Vordergrund führt, den Spiegelinterieurs der Rokokoboudoirs vergleichbar, das unterscheidet diese Landschaften von den holländischen Ruinenmalereien und macht sie zu Produkten des 18. Jahrhunderts.

Ch. G. Schütz gehört schon zu einer Gruppe Frankfurter Maler, bei denen das Weiterschreiten auf holländischen Bahnen und damit eine scheinbare Überwindung des Rokoko das Wesentliche ist. Es sind Maler einer ganz unhöfischen, undekorativen Welt, die Maler von Interieurs und Stilleben, von Genreszenen und genrehaft aufgefaßten biblischen Geschichten, von Tierstücken und Landschaften, zum Teil Maler aus dem Milieu der freien Städte wie der Frankfurter Kreis, dem der junge Goethe nahesteht, Justus Juncker (1703 bis 1767), Conrad Seekatz (1719–1768), Joh. Georg Trautmann (1713–1769) und andere. Zu ihnen gesellen sich aber auch die Watteaunachahmer mit einem großen oder größten Teil ihrer Werke, Dietrich, Norbert Grund, Chodowiecki. Hier scheint nun die Absage gegen das Rokoko, gegen die höfisch gezierte Kunst der großen Welt nicht nur eine Rückkehr zur Natur, sondern von vornherein ein Sichsträuben gegen die Unnatur. Dennoch ist es so, daß, wie in den konventionellen Themen der Zeit sich eine größere Steifheit und Schlichtheit bemerkbar machte, eine Hinwendung zu holländischer Auffassung des Bildes und eine Überwindung des Rokoko durch die holländische Tradition, so an diesen holländisch beeinflußten Bildern die Rokokomode nicht spurlos vorübergegangen ist. Zunächst sind es die holländischen Spätkünstler, Adriaen v. d. Werff, Caspar Netscher, mit ihrer Glätte, ihren kühlen, auf Blau, Braun gestimmten Farben, ein Wouwermann mit seinen chevaleresken Szenen und pikant gelockerten Silhuetten, die holländischen Klassizisten mit ihren Ideallandschaften, ihrer mythologischen Staffage oder ihren klassisch geformten und sich geberdenden Hirten, die Poelenburg, Berghem, Both, die man nachahmt. Die Hirten und Hirtinnen, die Nymphen und Göttinnen auf unzähligen Bildchen Dietrichs sind zwar mehr Staffage als die mythologischen Figuren Bouchers und J. H. Tischbeins, die Landschaft in warmen braunen holländischen Tönen dämmert mehr, die hübschen Akte sind weniger pikant arrangiert, zerstreuter über die Fläche auseinandergelegt, ungezwungener in ihrer pastoralen oder amourösen Beschäftigung, aber doch mit der Landschaft zusammen ein dekoratives Ensemble, weich und wattig gemalt. Die Landschaft



Frankfurt a. M., Städel-Museum — *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

CHR. GEORG SCHÜTZ: LANDSCHAFT MIT RUINEN

schiebt sich hintergründig in die Höhe, entsendet gewundene Bäume in rahmender Funktion und hält dem Blick die schlanken, anmutig bewegten Körper entgegen.

Rein holländische Genreszenen scheinen die Bauern in der Schenke oder Bauernfamilien im Zimmer von dem Fuldaer Maler Joh. Andreas Herrlein (1720–1796). Aber es ist nicht nur die moderierte Stimmung im Wesen der Bauern, die größere Manierlichkeit, die diese Bilder des 18. Jahrhunderts in Deutschland von denen des 17. Jahrhunderts in Holland unterscheidet, sondern eine gewisse plastische Gliederschlankheit, die Art, wie sie sich Porzellanfiguren gleich in sehr formal gebundenen Bewegungen anmutig geberden, wie eine sehr überlegte Komposition Bogen zwischen den Figuren spannt und alles hübsch zu sauberen Gruppen verkettet und arrangiert. In jedem Buben steckt ein kleiner Amor, in jeder Bauersfrau eine Venus, und im Bauern ein junger Kavalier. Wichtiger noch ist, wie die lichten Rosatöne des in den Kostümen entwickelten Farbenbuketts vor einem glatten grauen Grunde sitzen, der zwischen den ebenso glatt und deutlich gemalten Personen und der Wand keine Luft läßt, so daß ein Einblick in einen zweiten tieferen Raum wie ein auf die Wand projiziertes Bild wirkt. Das was erst diese Welt heimlicheren Daseins zu einem echten Bilde naturwüchsigen, der Welt entrückten Menschentums gemacht hätte, das Eingebettetsein in den eigenen Raum, fehlt in gewissem Grade. Der glatte Grund drückt die Figurenkomposition nach vorn, der Welt entgegen.

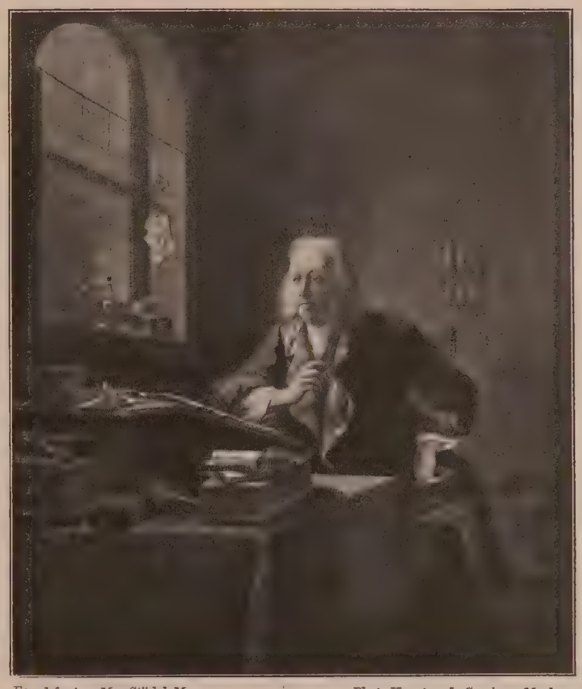


Frankfurt a. M., Städel-Museum *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

JOH. ANDR. HERRLEIN: BAUERNKÜCHE

Das ist noch stärker bei den Interieurs des Frankfurter Malers Justus Juncker, der in den Personen, die er als Bewohner seiner Innenräume wählt, schon gern den Charakter von Standespersonen aus einer kleinen bürgerlichen Welt wählt, sie in den reservierten tiefblauen Farben der Spätholländer und in distinguierter Ruhe und peinlich genau und sauber malt, auch etwas mit ausstrahlenden Haaren, umgeschlagenen Falten und Pelzbesätzen hinüberwinkt zu den höfischen Prachtporträts der Pesne, Ziesenis, Joh. H. Tischbein. Hier nun springt

die Figur förmlich von der graugrünlichen Wand des Hintergrundes vor und fordert alles Daseinsrecht im Bilde für sich. Auch die tiefstgedachten Interieurs sind nur verkappte Porträts mit dem wesentlichen Anspruch der Figuren auf eine durch den Emailglanz der Farben hervorgehobene äußere Geltung.



Frankfurt a. M., Städel-Museum — Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

JUSTUS JUNCKER: DER GELEHRTE (1754)

Am ernstesten von all diesen holländisierenden Genre- und Interieurmalern ist freilich D. Chodowiecki, einfach deshalb, weil er am bürgerlichsten empfindet und sich über das Affektierte lustig macht. Er trifft den Ton dieser Interieurs am ernstesten und kommt den Holländern der Rembrandtzeit am nächsten, gerade weil er sie am wenigsten nachahmt, sondern einfach schildert, was sein Auge gesehen, weite große Räume der Patrizierhäuser seiner Zeit mit einem großen Himmelbett in einer Ecke, Wochenstuben und Abend- und Morgengesellschaften, Mütter mit ihren Kindern bei der Arbeit am Tisch. Alles das ist zunächst ohne Rücksicht auf den Beschauer, dem die Personen den Rücken zukehren, so gar nicht kokett und berechnend, dunkel und in schummrigem Halbdunkel eines grünlich-braunen Tones, ohne die dekorativen Wirkungen blühender Farben, von einer erstaunlichen Schlichtheit, zopfig steif auch hier, aber das ist keine gestellte Steifheit, sondern das Wesen seiner ehrbaren Leute, ihre eigenste Natur. Man muß schon schärfer zusehen, um das Rokokohafte auch dieser Bilder zu erkennen; die sehr viel feinere Ablösung der Figuren vom Grunde und dessen luftlos glatter und liebloser Existenz, die recht geschickte Verteilung der Figuren auf der Fläche, eine einem etwas holprigen Menuettschritt vergleichbare Komposition, die Neigung für Gesellschaftsszenen und für geistreich pointierte Beleuchtungen und malerische Akzente. Erst in letzter Linie kommt dazu das Kostüm seiner Frauen mit den gepreßten Taillen, bauschigen Röcken und dem welligen Gerahme von Gesicht und Händen durch Rüschen und Spitzen, die auch den Maler verführen, die Kurven in der Lage der Stoffe fortzusetzen. Auch das ist alles schlichter und pusseliger, mehr Hauskostüm als Gesellschaftskleid. Und eins wird deutlich, wie weit dieser berlinische Maler an Menzel heranführt, d. h.

an die Darstellung einer Szene aus dem 18. Jahrhundert im Geiste historischer Gegebenheit, des Sich-einfühlens und ohne jede dekorative Absicht.

Noch ein anderer Berliner Künstler kommt Menzel nahe und verwandelt das barocke höfische Schlachtenbild mit seinen paradierenden Feldherren in eine menschlich ergreifende Anekdote, Christian Bernhard Rode (1725–1797). Die Bilder aus dem siebenjährigen Krieg im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, Friedrich der Große und der Feldscher, der den König verbindet, und Friedrich der Große nach der Schlacht von Torgau, der König an einen Baum gelehnt, in trübem Sinnen, fast wertherisch empfindsam, daneben ein schlafender Husar, vor ihm eine Marketenderin, die das Feuer anbläst, hinten Pferde im Kiefernwald – das ist alles so menschlich genrehaft empfunden, daß man darüber die steifen Allegorien Rodes vergißt, auf denen symbolische Damen in mythologischem Kostüm dem König huldigen, im Stil etwa des Rubensschen Maria-de-Medici-Zyklus, nur in der Malerei sehr trocken. In jenen historischen Bildern ist achtzehntes Jahrhundert noch der Mangel an Raum, an Schauplatz, die betonte Gruppierung der Personen und ein Anflug von Pose, wie Friedrich den Mantel mit eleganter Wendung aufnimmt. Die Farben haben die Breite und Kraft wie bei Ziesenis, auch sie heben die Gestalten noch sehr aus dem Milieu heraus. Aber die Gesinnung ist so bürgerlich und human wie möglich, tellheimisch schlicht.



Wiesbaden, Dr. Wichern *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

DANIEL CHODOWIECKI: L'HOMBREPARTIE

Die Bedeutung, die Chodowiecki für Norddeutschland hat, hat J. C. Seekatz für Süddeutschland, und wie dort mehr reine Beobachtung des Gegebenen zeitgenössischer Gesellschaftsszenen eine ganz nach außen gerichtete Verstandeskühle offenbart, so bei Seekatz die Erfindung lustiger genrehafter Szenen aus bäuerlicher Sphäre oder von Landstreichern oder die realistische Behandlung biblischer Stoffe ein fröhliches und lebendiges Temperament. Auch er kommt den Holländern in der Art des Brouwer, Ostade oder Teniers nahe, ohne sie nachzuahmen, am nächsten kommt er wohl den Bauernszenen eines Rubens durch die Lebhaftigkeit seiner Kompositionen und durch das, was auch an ihm die spezielle Rokokobedeutung seiner Bilder ausmacht, die Freude an der körperlich geschmeidigen Form und Bewegung seiner Figuren. Er malt Jahrmärkte, Bauerntänze, fahrende

Musikanten, Bettler, zerlumpte Gestalten, aber er malt sie wie ein Rokokomaler: kuglig ausgerundete Formen wie die rosigen Gesichter der niedlichen Schönen, ein hübsches Formenensemble und reizende Kompositionen, die Lumpen ausgefranst wie Spitzen, in den Farben ein zartes Bukett von Ziegelrot, das etwas ausgelaugt ist, damit es nicht brennt, nur kokettiert, von Grün wie Seide, die von der Sonne angesengt ist, von Blau, in das der Himmel hineingeschienen, und leichten gelblichen Tönen wie Duft von Reseda aus gewisser Ferne. Spezifisch deutsch wieder ist es, daß diese Genreszenen weder mit heftiger karikaturartiger Lustigkeit gemalt sind, wie für Offiziere des 30jährigen Krieges, die sich an derber Roheit der kotzenden, raufenden, fressenden Bauern ergötzen, noch mit der verlogenen Schäferlichkeit französischer Idyllen. Vielmehr ist nichts so bezeichnend, als daß alle diese Szenen am liebsten in der Welt der Kinder spielen mit einer wie bei Murillo echten Kindlichkeit und Unbefangenheit und einer auch in Lumpen und Ausgelassenheit kindlichen Grazie. Diese Formen sind nicht Schnürbrüste, Panzer, die, indem sie verhüllen sollen, hervortreiben, sondern gleichen Früchten und bunten Äpfeln, die eben geerntet sind, das Kindliche gibt sich in straßenjungenhafter Frische. Gewiß ist auch dabei etwas Theater und eine dem rokokohaft Niedlichen zustrebende Abschwächung und Verzärtelung, aber es ist doch nur Theater wie in Puppenspielen, von frühreifen Kindern gespielt, etwa wie im Puppentheater des jungen Goethe – nicht Raffinement von Greisen. Er ist auch zu Bildern großen Formates und dekorativen Aufgaben herangezogen worden, in den Tapeten für die Salons des Grafen Thoranc, Goethes „Königsleutnant", und für Schloß Braunfels. Die rein mythologischen Szenen sind hier selten, und das Figürliche, in kleinen, graziös zu Klumpen geballten Haufen zusammengedrängt, leuchtet mit dem hellen Ton der Leiber aus einer von tiefem Dunkel erfüllten Landschaft hervor mit Formen, in denen starke Rots des Fleisches und tiefe Schatten ein derb schwellendes Fleisch modellieren, das eher noch an Jordaens als an Rubens erinnert, trotz der Schlankheit und flatternden Bewegung. Aber der echte Seekatz kommt auch hier erst in den Kinderszenen



Darmstadt, Landesmuseum *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

DANIEL CHODOWIECKI: HÄUSLICHE LEKTION



Berlin, K. Fr. Museum — Phot. K. Fr. Museum, Berlin

CHR. BERNH. RODE: FRIEDRICH DER GROSSE NACH DER SCHLACHT VON TORGAU

zum Ausdruck, in die er die Gesellschaftsspiele kleidet und zu wirklichen Kinderspielen werden läßt, oder in denen er mit Kinderlust jeder Jahreszeit den Ton eines ursprünglichen Naturgenießens ablockt. Und wo er wie Chodowiecki vornehme Herren und Damen gesellschaftlich im Freien zusammenführt, da ist es wieder ein ehrbares Lustwandeln oder Kaffeetrinken unter einem Zelt, und auch hier geben seine flachen, dunstigen Rokokohintergründe noch soviel Raum und Helldunkel her, daß die Personen, vom Schatten gedämpft, vom Licht gestreift, fast verschwinden in der von weichen Lüften umspülten Atmosphäre. Es ist derselbe landschaftliche Ton und das Naturgefühl, das auch die deutsche Rokokodekoration der architekturgebundenen Ranken mit naturalistischeren Motiven erfüllt, als es in Frankreich möglich wäre.

Denkt man zurück an die Verzopfung des Rokoko in den Werken, die sich unmittelbar an französische Vorbilder anschließen, an die Bilder im spätholländischen Geschmack, die das Sprühende und Geistreiche der Zeit stark dämpfen, an die Genreszenen, in denen das pastoral affektierte Naturgefühl einem echteren Platz gemacht hat, dann wundert man sich, daß der Gegensatz gegen die höfische Kunst des französischen Rokoko nicht stärker betont, das Neue und Andere sich nicht gewalttätiger geäußert hat. Dieser Gegensatz ist vielmehr programmatisch vorgebracht, der Kampf gegen die Verschnörkelung des Rokoko ausgetragen in einer Theorie, deren Kunstforderung der allgemeinen Haltung des Rokoko, ihrem architektonisch dekorativen, durch vorbildliche Körperhaltung idealisierendem Charakter mehr entsprach als etwa das holländische Genrebild. Es handelt sich um den Klassizismus Winkelmanns, des Theoretikers, und Anton Raphael Mengs', des Malers. Nachahmung der Antike sollte das Zauberwort der Erlösung vom Rokokoungeschmack werden. Und dahinter steckte noch wieder ein Bedürfnis nach Ruhe und Harmonie, das auch an Werken der Hochrenaissance, des „göttlichen“ Raphael befriedigt werden konnte. Und dennoch wäre es falsch, in dieser antithetischen Stellung mehr den Anfang einer neuen Zeit und ein Zukunfts-

programm zu sehen als in der übrigen gleichzeitigen deutschen Kunst. Lehre und Werk – Winkelmann und Mengs – sind in gleicher Weise Gegner und Glieder des Rokoko und typische Vertreter des spezifisch Deutschen im Rokoko. Die Antike, die Winckelmann pries, wenn er sie als klassisches Vorbild aufstellte, waren Werke der späten „rokokohaften" Antike im Geschmack des Apoll von Belvedere – Lessing demonstrierte die Gesetze der Kunst am Laokoon –, und waren genau das, was Mengs in einem Bilde wie dem Petersburger Parisurteil malte, wo schlanke und weiche, aber körperlich auch etwas ausdruckslose und glatte Gestalten in den Bögen einer aufgewölbten Komposition durch feine und lässige, sehr knappe und sehr überlegte Bewegungen verbunden sind, verbunden zu einem zärtlichen Idyll im Sinne der Schäferstücke der Zeit, mehr freilich im Sinne der mythologischen Staffage der Dietrichschen Landschaften als der Bouchers und trotz des damenhaften und koketten Gebahrens der Göttinnen mit einem tieferen Einschlag von Empfindsamkeit als von Frivolität. Ein leichtes correggiosches Helldunkel stimmt die rokokohafte Helle und Glätte etwas in den Schatten der landschaftlichen Dämmerung herab. Wesentlich aber für das Verständnis von Theorie und Schaffen dieses Klassizismus ist die Kühle, die aus der sehr berechneten Komposition spricht, die aktmäßige Gestelltheit der Leiber, die Temperamentlosigkeit des Fleisches und der Gebärden. Die Flucht in die Antike, eine Antike, deren Sinn die Akte auf Rokokobildern viel besser hätten erschließen können, als die römischen Kopien späthellenischer Kunst, beruht darauf, daß man unhöfisch und ungesellig gestimmt,



Darmstadt, Landes-Museum *Phot. V. D. Smissen, Darmstadt*

JOH. CONR. SEEKATZ: AM HÜHNERSTALL



Petersburg, Eremitage Phot. F. Hanfstaengl, München

ANT. RAF. MENGS: DAS URTEIL DES PARIS

mit ähnlicher Einstellung, wie es das Naturgefühl verlangte, mit beschauender Hingabe betrachtend, verstehend an diese Werke herantrat, nicht als jemand, der mit ihnen leben will und sein Dasein in ihnen gesteigert fühlt. Die Rokokowerke waren zu sehr dem zeitgenössischen Leben verpflichtet, zu lebensbedingt, um nur betrachtet zu werden, sie störten mit ihrer an- und aufregenden Daseinsform, sie waren zu aktuell. Die Ruhe und Stille aber, die man brauchte, war nicht die Kraft eines großen, starken heroischen Stiles, die schwere Gebändigtheit ganz im Körperlichen lebender Kämpfer; denn der eigene Stil, sowohl von Mengs' Malerei wie von Winckelmanns Sprache hat das Zärtliche, Schwelgende, Glänzende und Weiche des Zeitstiles und seine bewußte, reiche und überlegte Kunst. Diese Ruhe und Stille ist vielmehr die des Gelehrten, des Betrachters, des Archäologen. Nicht die Geburtsstunde eines neuen klassischen Stiles können wir in diesen Äußerungen feiern, sondern die einer neuen Wissenschaft von der antiken Kunst, wir stehen an der Wiege der modernen Archäologie. Dem Rationalismus des Rokoko, dem Esprit des Weltmannes und seiner schillernden Grazie entsprach deutscherseits der Rationalismus einer betrachtenden Gelehrsamkeit, der Verliebtheit der Abenteurer im Salon die Hingabe der Betrachter an das ihrem eigenen Dasein entrückte Werk. Wissen und Nachfühlen treten an die Stelle des lebengestaltenden Geschmackes, daher die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" und Werke von Mengs wie die Wiener Evangelisten, die im Stil des Raphael oder Fra Bartolomeo gehalten, aber in der glänzenden, polierten Technik der Zeit und ihren kühlen, auf blau gestimmten Tönen gemalt sind, daher die Forderung der Beschäftigung des Verstandes in den Werken der bildenden Kunst und die Forderung der Allegorie. Mengs malte in den Stanzen dei Papiri des Vatikans eine Allegorie der Storia. Eine junge bekränzte Frau sitzt auf dem Rücken eines geflügelten Greises, der eine Sense in der Hand hält, der Zeitgott Janus, zweiköpfig, da er Vergangenes und Zukünftiges schaut, diktiert ihr, Fama kommt mit einer Trompete im Mund herbeigeflogen und kündet, ein

Knabe bringt Papyrusrollen, und im Hintergrund sieht man antike Denkmäler, Sarkophage. Diese Storia ist also Kunstgeschichte, es ist eine archäologische Malerei, der Maler selbst wird zum Historiker. Mengs erkannte, daß die Niobiden des Vatikan nicht Originale des Skopas oder Praxiteles seien, sondern eine spätere Kopie, schrieb eine Biographie Correggios, seines Lieblingsmalers, und führte in das Historienbild die archäologische Treue ein. Sein Bild, Augustus und Kleopatra, eine echte Rokokohistorie voller höfischer Intrige und Galanterie, malt er mit ägyptischen Kostümen und Requisiten und in der gestellten beruhigten Form, die die Abwesenheit des Gelehrten in bezug auf den letzten Lebensgrund seiner Darstellung bekundet. Es gibt ein Bildnis des Malers Zingg von Lisiewski, das die Stimmung dieses Rokokoklassizismus wundervoll demonstriert. Im pelzbesetzten Hausrock, mit feinen damenhaften Fingern weit und königlich ausgreifend, hält der Maler einen Marmorkopf, betrachtet ihn sinnend, um danach zu zeichnen – der Weltmann, der zum Gelehrten geworden ist. Überhaupt, der Stimmung dieses deutschen Rokokorationalismus gerecht zu werden, einer weich verzärtelten Seele und körperlichen Feinheit, die nach der Ruhe und Stille der Betrachtung sich sehnt, war nur im Bildnis möglich. Daher die wunderbare Wirkung der ruhigen und gefaßten Bildnisse von Rafael Mengs.

Ist also der Klassizismus eines Winckelmann und Mengs nichts anderes, als innerhalb der ganzen deutschen Kunstentwicklung eine betrachtende, sich einfühlende Gestaltung, die auf der einen Seite zur Natur, auf der anderen Seite zur unsinnlichen, sentimentalen oder verstandesmäßigen Auffassung des Körperlichen führt, so ist er in der besonderen Form, in der er im Bilde sich äußert, ganz an den Geschmack des Rokoko gebunden und auf dessen Inhalte angewendet, deshalb auch nur ein Teil einer allgemeineren gelehrtenhaften und verstandesmäßigen Behandlung von solchen Dingen, die den Reichtum und das sprühend Lebendige des Rokoko ausmachten. Zu den geistreichen, faltenreichen und barocken Schauspieler- und Höflingsphysiognomien des Rokoko ist ein Gegenstück die peinliche Art, mit der Balthasar Denner (1685–1749) und seine Nachahmer, Chr. Seybold (1703–1769) und der Erfurter Jac. Samuel Beck (1715–1778) die Runzeln alter Leute durchmalen. Hier ist der Drang zum Charakteristischen, zum Natürlichen sehr deutlich. Bejahrte, häßliche Modelle, Männer mit verquollenen Gesichtern und stoppligen Wangen, alte verhuzzelte Frauen werden naturgetreu abgemalt, aber mehr im einzelnen studiert als in ihrer kräftigen Erscheinung gesehen. Das geschieht in der glänzenden, polierenden, glatten Malerei und in einem Kolorit, das mit durchscheinendem Blut in den Tiefen der Falten das süßliche Rosa der Zeitfarbe zwischen glatter, porzellanener Haut aufleuchten läßt, wie Morgenröte, die sich in den Schatten schneeiger Gebirgstäler verfängt. Irgendwie kommt durch diese Färbung und die Zeichnung auch etwas Geistreiches hinein, das alte Bauern wie selbst die kräftigeren in

dunkleren Tönen gemalten des S. Beck in Gotha den Voltairetypen der Zeit annähert. Dennoch beweisen diese und einige breiter und flotter gemalte Studien Denners, daß die deutsche Kunst hier auf das Charakteristische und auf die Porträtkunst eines Edlinger hinsteuerte.

Den geistreichen flimmernden Effekten der Rokokodekorationen entspricht in der Gruppe der holländisierenden Bilder die Fülle von Bildern, in denen auch in Nachahmung holländischer Maler ein Gegenstand bei künstlichem Licht, einer Feuersbrunst, einer Kerze dargestellt wird. Besonders der Frankfurter Maler Trautmann liebt solche Feuersbrünste, und die Kerzenlichtbildnisse sind sehr zahlreich. Aber auch hier macht die flache, raumlose Rokokobehandlung das Ganze zu einer Dekoration in Feuerrot, und die peinliche Durchmalung der Gegenstände in der Glut der Beleuchtung das Ganze zu einem studierten und wissenschaftlichen Objekt. Dann sind da die Prospekte von bestimmten Gegenden, wie sie Chr. G. Schütz gemalt hat, rokokohaft zwar, mit irgendeinem architektonisch geformten Winkel, einem Lusthaus, einem Denkmal im Vordergrunde, einer springenden Ferne, in der das Stadtbild, das Gelände sehr klein und minutiös herauskommt, das Ganze auch von dem üblichen farbigen Sonnenzauber übergossen, und alles gemeint im Sinne einer höfischen Geste: dies alles ist mir untertänig. Aber der gelehrte Sinn, das Aufklärerische vermochte sich auch hier zu ergehen, so wie Winkelmann trotz aller kennerischen Schwärmerei, trotz der kanonischen Vordergrundsbehandlung antiker Werke, große Entwicklungsphasen, Topographien gleichsam und landschaftliche Prospekte der alten Kunst aufgestellt hat, in denen das einzelne gepriesene Werk versinken müßte.

Gotha, Museum *Phot. Kunstgesch. Sem. Marburg*

JAC. SAM. BECK: ALTER MANN

Die eigentliche Stimmung freilich des Klassizismus, seine Hinwendung zur Antike aus einem Gefühl für Ruhe und Stille heraus dürfen wir nicht in diesen Prospekten suchen, sie findet sich am reinsten in Landschaften von Salomon Geßner (1730–1788). Sie enthalten rokokohaft eine wandartige dekorative Anlage, über die „der Espen furchtsames Laub" hinüber in die Luft flattert und der Epheu schaumig die Flächen überwogt, alles aber gebändigt wird

durch die großen Kurven der nischenbegrenzenden Wand. Kühlung weht in den feuchten, dunkel beschatteten Räumen, eine badende Frau steigt nackt ins Wasser oder Hirten und Mädchen mit Krügen treffen sich an Brunnen, aber ebensogut könnte ein Philosoph in diesen stillen schattenkühlen Winkeln sitzen und lesen und meditieren. Alles aber erinnert daran, wie der schönste Rokokoraum in Sanssouci ein Raum ist rund, kuppelüberwölbt, die Wände aus ernstem dunklem Zedernholz und in sie eingelassen Bücherschränke, gefüllt mit Werken tiefsinnigen Gehaltes. Schließt man die Tür, durch die man eingetreten, ist auch diese Tür ein Bücherschrank, und nichts verrät, daß in diesem Geistesrefugium ein Ausgang besteht. Auch dieses ernste Gehäuse für einen König und Philosophen umschlingen leichte Ranken, vergolden die dunklen Wände mit Heiterkeit und bezeugen, daß hier eine Aufklärung ohne Grazie nicht geduldet wird.



Frankfurt a. M., Städel-Museum *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

JOH. GEORG TRAUTMANN: FEUERSBRUNST

Das Element der Nachahmung als eines von verstandesmäßigen Quellen gespeisten Schaffens, die Fähigkeit der Einfühlung in fremde Produkte ist, wenn man es nicht auf die Antike beschränkt, in Deutschland allgemeines Zeitgut. Die holländisierenden Maler schaffen ja ebensowenig aus unmittelbarem, naturgebundenem Lebensgrunde wie die Klassizisten, und das echteste, zeitgemäßeste Rokoko eines Joh. H. Tischbein und eines Dietrich ist zugleich das nachgeahmteste.

In dieser Beziehung ist nun kein Maler so typisch wie grade dieser Dietrich. Er ist Alleskönner und -kenner seiner Zeit und deshalb heute am meisten geringgeschätzt, obwohl seine Werke in mehr als einer Hinsicht, technisch fast immer, kleine Juwelen sind. Er ist auch nicht absolut Nachahmer, sondern irgendwie erkennt man, daß das Bild ein Dietrich ist, erkennt man die Rokokoeinstellung und das spezifisch Deutsche, eine gewisse Schwere und einen oft wundervollen Ernst tiefer dunkler Töne. Er malt Landschaften mit Staffage in Callots Manier, Nachtstücke wie Elsheimer, mythologische Figuren in Ideallandschaften wie Poelenburg, phantastische Waldwinkel wie Salvator Rosa, Satyrszenen wie van Dyck, Rokokoszenen in Boudoirs wie Boucher oder im Freien wie Lancret und religiöse Geschichten wie

Rembrandt, er ist so vielseitig wie die Kunst der vorausgehenden 100 Jahre. Aber was tat er anderes als ein Weltreisender und Naturforscher, der von allen Gegenden und Völkern charakteristische Ansichten mitbrachte oder sich in deren Sitten hineinversetzte, um über sie zu berichten. Er hatte das Unglück, kein Dichter zu sein, sondern ein Maler, deshalb ein Nachahmer, kein Übersetzer, und mit einem Nachempfindungsvermögen, das, der Natur gegenüber bewährt, Naturgefühl geheißen und aus ihm einen Menzel gemacht hätte, an Vorlagen herangeführt zu werden, die ausgesprochene Unnatur enthielten. So wie auch im nachahmenden Klassizismus und seiner archäologischen Tendenz das Wort die Führung hat, Winckelmann und seine Geschichte der Kunst des Altertums, so war auch diese Alleinfühlungsgabe, diese Fähigkeit des Nachschaffens einem Denker und denkenden Dichter vorbehalten und einer etwas späteren Zeit, in der man sich von den zu nahen Gegenwarts- und Kulturprodukten wegwandte zu Urphänomenen und Naturlauten der Völker, zu Volksliedern und Volksdichtungen. Und wurde da nicht die unfruchtbare Malerei im Wort und Verstehen lebendig? Heißt nicht zehn Jahre später Dietericy, so nannte sich Dietrich, auf Deutsch Joh. Gottfr. Herder?



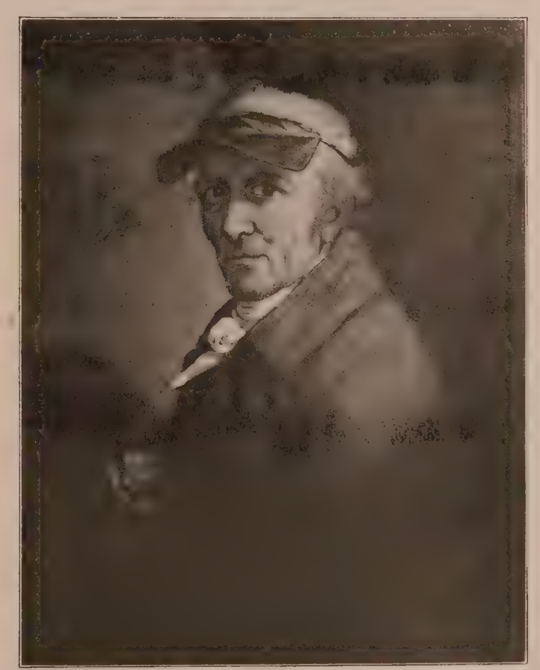
München, Neue Pinakothek — *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

CHR. GEORG SCHÜTZ: WEISSENAU BEI MAINZ (1785)

Sturm- und Drang-Realismus

Die eigentliche Ablösung vom Rokoko geschieht nicht durch die Maler, die die holländischen Bildgedanken in ein deutsches Format umgießen, dabei aber zugleich auch sie dem Geschmack des bürgerlichen Rokokos unterwerfen, sondern durch eine neue Generation, die Generation von 1740, der als bekannteste und wirkungsreichste Gestalt Anton Graff (1736–1813) angehört. Im Porträt, wo sie sich selbst gibt, erfassen wir auch ihre eigenste Leistung und ihren neuen Geist am reinsten.

Graff bringt diesen neuen Typus in einer Art, die sich durch sein ganzes, in einem langen Leben sich entwickelnden Schaffen ziemlich gleichbleibt. Wohl beginnt er mit farbenstarken, sehr schön gemalten Zopfbildnissen fürstlicher Personen oder von Bürgern in fester, distinguierter Haltung und endigt er in leicht und locker gemalten, seelisch und körperlich bewegten Revolutionstypen. Beide beweisen, daß die trocken und farblos gemalten Bildnisse, die in seiner Produktion überwiegen, diese Trockenheit nicht einem malerischen Unvermögen verdanken, sondern einem neuen Ernst und der Absicht, in den Bildern des geistigen Deutschlands den Geist einer verinnerlichten Physiognomie über den Glanz der äußeren Erscheinung triumphieren zu lassen. Halbfiguren, Brustbilder, in denen der Kopf mehr ist als der Körper, der Ausdruck als die Pose, gewinnen den Vorrang vor den Kniestücken und den Ganzfiguren, der einfache schokoladenbraune Rock wird ohne Goldtöne und schummerige Feinheiten sachlich schlicht, zuweilen impertinent trocken gemalt, der Hintergrund wird schwärzer und grauer, das Beiwerk fällt weg oder wird charakteristisch für einen Augenblick geistiger Tätigkeit, eine Brille, ein Buch, ein Pinsel.



Berlin, Nationalgalerie — *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

GRAFF: SELBSTBILDNIS (1804)

Das wesentlich Neue aber liegt nicht so sehr in der Malweise, deren Vereinfachung gegenüber Rokokoporträts doch zunächst mehr ein



Weimar, Schloßmuseum *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

ANTON GRAFF:
BILDNIS DER SÄNGERIN GERTRUD ELISABETH MARA

Negatives ist, ein Verzicht, als in der neuen Gesinnung, die aus den Köpfen zu uns spricht, dem typischen Graff-Blick, der Ausdruck einer unverhüllten und unverstellten Herzlichkeit, eine von Mensch zu Menschen sprechende Freundlichkeit und Teilnahme, der Ausdruck der Humanität des 18. Jahrhunderts und seiner Philanthropie. Nun aber ist es wichtig zu erkennen, wie sich dieser seelenvolle Blick aus dem strahlenden Herrscherblick des Barock und Rokoko entwickelt hat, aus den großen weit geöffneten Augen der Imperatoren, denen im Rokoko schon eine Dosis von gefallsüchtiger Liebenswürdigkeit, bei den Frauen von koketter Herausforderung beigemischt war. Es bleibt das Geheimnis des Malers, wie er diesen Blick durch stärkere Glanzlichter und Reflexe im feuchten Auge, durch stärkere Entspannung der Augenlider, durch Erweichung der Gesichtszüge überhaupt von dem stechenden Blick zum seelenvoll gütigen umgebildet hat. Aber diese Herkunft aus einer gesellschaftlich nach außen dringenden Pose bedingt nicht nur die Typik auch dieses Blickes, die etwas aufdringlich nach außen gewendete Bloßlegung des inneren Charakters dieser Menschen, sondern auch eine neue Art von Vorbildlichkeit, eine pädagogische Note gleichsam, indem diese Leute zu sagen scheinen, habt nur Vertrauen zu mir und den Menschen überhaupt, von Natur ist der Mensch gut, und als ob sie uns bitten, die Hände aufzuhalten, damit sie ihr Herz hineinlegen können. Man denkt an Nathan den Weisen und seine pädagogisch vorgetragene Humanität.

Diese nach außen zur Schau gestellte, noch gesellschaftlich gewendete Innerlichkeit macht verständlich, daß für das Bildganze keine neue Form gefunden wurde, sondern ganz die alte für das 18. Jahrhundert typische verbleibt, ein glatter, luft- und raumloser Hintergrund und eine von ihm abgehobene, uns entgegenkommende Person. Das Geistige dieser Personen ist nicht ein Eingesponnensein in eine eigene, grenzenlose und körperlose Sphäre, die durch einen eigenen Raum und eine eigene geisterhafte Atmosphäre malerisch hätte ausgedrückt werden können und einen neuen malerischen Stil hätte erzeugen können wie bei Rembrandt, son-



Nach dem Münchener Jahrbuch (Verlag Callwey, München)

J. G. V. EDLINGER: FAMILIE DES HOFBILDHAUERS BOOS

dern noch immer ein Auftreten der Person und Von-sich-reden-machen, eine Rhetorik ohne Gesten, nur mit Blicken und Gefühlen. Da aber die Reize der äußeren Erscheinungen wegfielen, denen der kalte glatte Grund Folie war, so bedeutet das malerisch eine große Verödung, und etwas Neues zunächst nur in der Gesinnung.

Stärker als Graff geht Joh. Georg Edlinger (1741–1819) aus auf die Zerstörung des schönen Kolorits und der gefälligen äußeren Erscheinung zugunsten eines in erhitzten Blicken sich kundgebenden Ausdruckes, indem er zu der Wahl alter häßlicher Modelle, faltenreicher Köpfe und gewöhnlicher volksmäßiger Typen noch die auflösende Wirkung einer sehr flockigen, formzerkratzenden Malweise von Braun in Braun fügt. Aber auch diese flockige, lockere Technik schafft noch nicht einen neuen seelischen Raum um die Figuren, sondern verleugnet seine Herkunft aus der Fapresto-Malerei der späten Italiener und der Kulissenmalerei des 18. Jahrhunderts nicht. Verwandteste Bildnisse gibt es von Kremser Schmidt und Denner. Wann sie bei ihm beginnt, und ob sie später ist als die in Graffscher Weise glatten, aber sehr ernst und schwer gemalten und empfundenen Bildnisse, oder daneben hergeht, steht noch nicht fest. Aber auch diese ausdrucksstarken Blicke und Physiognomien seiner Genreköpfe sind nicht rührend, nicht einmal aufrührend, sondern zur



München, Sigm. Röhrer *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

J. G. V. EDLINGER: TABAKSCHNUPFER



Weimar, Schloß-Museum Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

GEORG MELCH. KRAUS: SELBSTBILDNIS

Schau gestellt, nun zwar nicht im gewöhnlich theatralischen Sinne, sondern etwas wie bei einer medizinischen Demonstration, und wollen, wie die Rokokoporträts mit dem Blick des Weltmannes und Diplomaten, mit dem Blick des Seelenarztes, der zugleich Menschenfreund ist, gesehen sein. Sie sind ein Gegenstück zu den physiognomischen Versuchen eines Lavaters oder den auf Kommando entwickelten Gefühls- und Charakterausdrücken der plastischen Temperamentsköpfe Messerschmidts. Der Ausdruck hat leicht etwas von der Erhitztheit und Übersteigerung eines Irrenhauses, etwas merkwürdig Stechendes und Flackerndes. Daß auch diese Köpfe keinen Raum um sich haben, in dem ihr Inneres schwingt, macht sie erst recht zu Sehenswürdigkeiten, und das Aufgeregte und Zittrige der Physiognomien wird durch die vor dem glatten Grunde nicht recht motivierte Fahrigkeit der Malweise, das Unkoordinierte und Zerflatternde noch bestärkt. Die Zerstörung der Erscheinung durch den Maler – und verglichen mit der aus allen Tiefen der Farbe und der Seele die Leinwand aufrührenden Malerei Rembrandts ist es zunächst Zerstörung – diese Zerstörung der Materie wirkt auch auf den Ausdruck als Gestörtheit des Geistes zurück. Aber die Entschiedenheit in der realistischen Durchführung des vom Alter verhäßlichten Gesichtes, die bei Aristokratenporträts oft geradezu mit der Energie revolutionären Bekenntnisses wirkt, die Echtheit seiner Charakterköpfe von würfelspielenden Soldaten, Rauchern, Trinkern, der Verzicht auf schöne Form, schöne Farbe und selbst schönen Ton, denn sein Braun ist nicht wie rembrandtisches oder venezianisches golddurchwirkt noch auch leuchtend wie das der italienischen Tenebrosi, sondern gewollt schmutzig, dazu die Überspanntheit seiner Ausdrucksweise, die Leidenschaft seines Realismus, alles das macht ihn zu dem stärksten Vertreter des Sturm und Dranges in der Malerei, der sich auch durch spätere Modeströmungen des Klassizismus nicht von der einmal eingeschlagenen Richtung abbringen ließ, sondern im Gegenteil, je älter er wurde, um so stärkere Schritte in ihr machte. Ein Blick auf die

Bauernbilder der Rokokogeneration, eines Herrlein, Seekatz, beweist die echte Derbheit seines Stiles.

Aber auch die Bauernbilder selbst, wie Bilder von Georg Melchior Kraus (1737–1806) beweisen, gewinnen eine neue Schwere und einen neuen Ernst. Die lustige rosane Buntheit ist einem vorherrschend schwärzlichen Grau oder Braun gewichen. Die Figuren sind massig, kompakt, zusammengeschoben, wie auch die Gruppe im ganzen. Sie essen und trinken mit einem schwerfälligen Ernst und fassen Messer und Gabel wie den Griff des Pfluges oder die Mistgabel. Es ist alles stummer geworden und dadurch echter. Aber dennoch sind es Bauern des 18. Jahrhunderts und verleugnen nicht den Maler, der das reizende Selbstbildnis in Weimar gemalt hat, wo der Maler mit einem Buch in der Hand sich auf den Arm gestützt zum Fenster hinausgelehnt hat und wie nach der Lektüre von Rousseaus Emile die Menschheit mit einem seelenvollen Blicke gütig anlächelt. Diesen seelenvollen Blick haben auch seine Bauern, und der junge Hausvater, der so zärtlich zu den Kindern am anderen Ende des Tisches herübersieht, ist ohne eine Schule der Philanthropie nicht denkbar. Auch die noch immer glatte Malerei säubert das Milieu von zu anstößiger Bauernderbheit.

Stärker als in diesen Bauernbildern hat Kraus das Umstürzlerische des neuen Stiles in einigen Handzeichnungen zum Ausdruck gebracht, in denen er die Weimarer Hofgesellschaft festgehalten hat, eine Hofgesellschaft, die sich die Chodowieckischen Bürgermilieus zum Vorbild genommen zu haben scheint, wo die Frauen Handarbeiten machen oder zeichnen, die Männer vorlesen oder auf den Augenblick warten, wo sie klug über das Gelesene reden können. Man sieht den jungen Goethe und Herder. Verglichen aber mit der Rhythmik der Figurenanordnung bei Chodowiecki, der geistreich pointierenden Zeichnung ist hier ein Festhalten der zufällig gesehenen Erscheinung, ein Durcheinander, gegenseitiges Sichverdecken, Hervorkehren der Rückenansichten und eine durch die Arbeit verursachte Häßlichkeit der gekrümmten, zusammengeschobenen Figuren, daß man zunächst



Frankfurt a. M., Städel-Museum — *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

GEORG MELCH. KRAUS: LÄNDLICHE MAHLZEIT



Frankfurt a. M., Städel-Museum — Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

JAC. PHIL. HACKERT:
BLICK AUF ST. PETER VOM UFER BEIM PONTE MOLLE AUS (1777)

an eine Karikatur denkt. Jetzt sieht man erst deutlich das Rokoko in Chodowiecki und die Abkehr von ihm in der Graff-Generation.

Der neue Wirklichkeitsdrang umfaßt Land und Leute gleichmäßig und ist deshalb auch in der Landschaft festzustellen. In den Landschaften von Phil. Hackert (1737–1807) erleben wir wie bei Graff beides: die zerstörende Wirkung in malerischer Beziehung und das Festhalten an der Grundform der Landschaft des 18. Jahrhunderts. Das heißt, es bleibt ein dekorativer Rahmen als Vordergrundskulisse und eine verschwindende, deshalb wenig deutliche Fernsicht. Beides aber erhält mehr Masse, mehr Realität, Physiognomie und Charakter. Es wird alles stämmiger, fester, bodenständiger bis auf die Staffage. Zugleich trüber und trocken in der Farbe, grüner, aber nicht von einem geschauten frischen Grün, sondern mehr in der Art des Graugrüns der Hintergründe, die in den Rokokobildern die zarte Buntheit der Farben foliieren. Dadurch verkümmert nun der sonnenberauschte Stimmungshintergrund, schwindet die sinnlich weiche Atmosphäre, die die Menschen umwehte. Trockene Farben und harte Formen, und diese auch noch immer in der typischen Malweise, die bei Dekorationen und Hintergründen genügt hatte, werden nicht wie bei den Menschenbildern durch einen Aufschwung des Gemütes wett gemacht. So wirken in der neuen Derbheit die rahmenden Kulissen, die jetzt wirkliche Bäume werden, die Hintergründe, die jetzt Gegend werden, öde, wie von einer spätsommerlich vertrockneten und bestaubten Öde. Zu allgemein, um schon Porträt einer heimatlich anmutenden Gegend zu sein, zu bestimmt, um nur einen dekorativen Stimmungsklang auszulösen, sind diese Landschaften Ideallandschaften, deren konstruktive Idee zu deutlich geworden ist, und die des Rokokoschwunges des Rahmens, des Lichtzaubers der Tiefe entbehren.

Das wird anders in demselben Augenblick, wo das ideale Objekt eine geformte Vedute, eine Ruine, ein Objekt archäologischer Forschung ist. Hier bedingt die neue Bestimmtheit und Nüchternheit der Malerei eine aufklärerische Sachlichkeit. Die auch im ruinenhaften Zu-

stand verbliebene Form kommt der intellektuellen Einstellung entgegen, und das Spezifische des 18. Jahrhunderts, nicht von der dekorativen Verallgemeinerung der Landschaft zur unmittelbar geschauten Natur zu kommen, bewirkt, daß diese Objekte nicht zu tüftelig studiert sind, daß sie großflächig gemalt eine ernste Haltung und überschauliche Begreifbarkeit bewahren. Eine römische Rundbauruine von Ph. Hackert im Erfurter Museum (Leihgabe der Nationalgalerie) gibt deshalb von seiner Kunst einen besseren Begriff als die eigentlichen Landschaften.

Eine Vorstellung von dieser Art, eine historische Vedute festzuhalten, vermittelt sehr schön ein kleines Bild in München von Georg Friedr. Meyer (1737–1806). Hier ist in sehr schlichten schwärzlich-grauen Tönen ein mittelalterliches Stadttor und eine alte Brücke festgehalten und mit Hilfe von mauerumwachsenden Büschen, feinen Baumsilhouetten, heerdenbevölkerten Sandböschungen in ein ruhig geschlossenes und charaktervolles Landschaftsbild verwandelt. Was nun von einer Seite gesehen eine Schwäche ist, daß alle diese Formen keine rechte Kraft und Tiefe haben, daß das ganze Bild nur wie ein vergrößerter, auf die vordere Bildebene projizierter Ausschnitt aus einem fernen Hintergrunde wirkt, deshalb so wattig und weich gemalt, und doch nicht atmosphärisch, das ist doch auch wieder der Grund der schlichten Größe des Motivs, und ohne daß sicherlich besondere Feinheiten in der Tönung gesucht wurden, der tonigen Haltung seiner malerischen Oberfläche.

Die Flachheit der bildfüllenden, dem Hintergrund entnommenen Ansicht gibt ein zweites sich jetzt entwickelndes Landschaftsthema, das neben dem Rahmen mit Fernsicht dem ganzen 18. Jahrhundert verbleibt, eine Füllung des Bildes mit einem Raumtiefe vermeidenden gleichmäßigen Naturausschnitt, wie ihn bewachsene Felshänge oder dichte Waldinnere bieten. Deshalb wird für diese Art ein Lieblingsthema der Wasserfall, der steile Felsenwände herabstürzt, oder der Wildbach, der den Berghang über Stock und Stein heruntereilt.

> Das sind Bäume,
> Das sind Felsen,
> Wasserfall, der abestürzt
> Und mit ungeheurem Wälzen
> Sich den steilen Weg verkürzt.

Mit diesen Worten im zweiten Teil des Faust beschreibt Goethe ein von ihm hunderte von Malen gesehenes Landschaftsbild der mit ihm groß gewordenen Künstlergenerationen.



München, Neue Pinakothek *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

GEORG FRIEDR. MEYER: LANDSCHAFT MIT BRÜCKE UND TOR



München, Neue Pinakothek *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*
FERDINAND KOBELL: BLICK AUF DIE MAINBRÜCKE BEI ASCHAFFENBURG

Zwei feine, auf den Ernst eines tiefen Grauschwarz gestellten Bilder von Joh. Heinr. Wuest (1741–1821) im Rudolfinum in Prag zeigen sehr eindringlich die herbe Schönheit felsiger Wildnisse, die urwaldartig wuchernde Vegetation ständig von verspritzenden Wassern durchfeuchteter Gegenden, aber tonig so zusammengehalten, flächig so gebunden, als warteten auch diese Einsamkeiten darauf, daß sich vor ihnen ein menschliches Schauspiel – sei es auch nur aus dem Leben eines Eremiten oder die rührende Geschichte von Genoveva – abspiele.

Was über den Gewinn gesagt wurde, den die archäologische Malerei von Bauwerken aus dem neuen Realitätsbedürfnis zog, gilt in gleichem Maße von der topographischen Malerei der Zeit, den Stadtbildern. Sehr aufschlußreich sind in dieser Beziehung die Veduten von Ferdinand Kobell (1740–1799) in Schwetzingen. Hier geht der Blick zwischen den üblichen rokokohaft rahmenden Bäumen in die Ferne, wird aber nicht mehr umschmeichelt vom Goldglanz untergehender Sonnen und von sanften Abendlüften, sondern festgehalten von einer Gegend mit bestimmtem Lokalkolorit, oder schon von weiter in die Bildfläche hineingeschobenen Vordergründen mit zerrissenen Felsen, stürzenden Wasserfällen, rauhen Baumsilhuetten. Es ist eine wild durchfurchte Gegend, der Ruysdaels verwandt, die man mit den schwermuttrunkenen Physiognomien einiger Greisen- oder Greisinnenköpfe Edlingers vergleichen mag.

Die topographisch belehrsame Art hat den Künstler zu sehr klaren Ansichten von Unterfranken aus der Gegend von Aschaffenburg geführt, in denen mit kräftig ins Schwärzliche spielenden Tönen und mit kaum spürbarem, geschickt verwischtem Sprung vom Vordergrundsdunkel in eine abschließende Bergferne ein sachlich richtiges und rechtschaffenes Bild der Gegend gegeben ist. Das oberflächlich Tupfende einer kulissenhaften Malerei sieht nur der genau prüfende Blick, für den Gesamtblick wirkt es mit der tonigen Breite einer Trübnerschen Landschaft und bedingt auch hier das Kräftige, Geeinte des Motivs. In München hängen in der Pinakothek in demselben Saale Ansichten aus der Gegend von Mainz von Chr. G. Schütz mit den Landschaften von Kobell zusammen, so daß ein Vergleich beider

sehr leicht den Unterschied der Generationen feststellen kann. In einem ähnlichen Bilde von Schütz, wo auch vorn das Terrain mit hügeligem Gelände ansteigt, hinten hinter einem Flußtal Berge abschließen, beginnt Schütz am Rande mit dem üblichen schlanken Rokokobaum, dann fließt alles in wogenden Formen nach dem Grunde zu und ist übergossen von einer Farbenfülle von Rot, Grün, Violett, die am Himmel zu goldenem Schaum ineinanderfließen. Ein anderes Bild von Schütz, Weissenau bei Mainz (vgl. S. 42), ein Stadtbild im Vordergrunde mit bergiger Ferne im Hintergrunde, ähnlich in Gold getaucht, die Häuser von schillernden Farben überspült, ist geschickt zum Hintergrund für einen geschlossenen Platz, einen von Weinranken eingefaßten Lustgarten ausgenutzt, auf dem sich eine Gesellschaft gerade zum ländlichen Mahle niedergelassen hat. Dagegen zeigt eine verwandte Landschaft Kobells Blick auf die Mainbrücke bei Aschaffenburg, hinter einem reizlos sandigem Vorplatz, auf dem geschäftige Menschen oder Vieh ganz klein nur als Staffage und raumweitende Faktoren gemalt sind, beherrschend die Häuser der Stadt, deren wie Graffsche oder Edlingersche Fräcke schokoladenbraune Dächer sich sehr ruhig und bestimmt gegen die weißen Wandflächen absetzen. Daneben schiebt sich der Fluß mit den fest gezeichneten Bogen der Brücke vor und hält mit stahlblauen Wassern den großen Flächen der Häuser die Wage.

Von der schon in Schwetzingen geübten Art, die Vordergrundskulisse zum landschaftlichen Motiv zu erweitern und ins Bild hineinzudehnen, ohne doch schon den flachen Kulissencharakter aufzuheben, gibt den besten Begriff die große und bedeutende Landschaft Ferdinand Kobells in Schwerin. Hier ist der Vordergrund beschwert mit einem einsamen rissigen Felskegel an tiefdunklem Bergsee, der die blaugrünen Töne des Gesteins spiegelt und verdunkelt. So ist mit der Düsterheit dieses neuen Ernstes fern aller Rokokoleichtigkeit die Gewissenhaftigkeit des Geologen in einer sehr beobachteten Angabe der Risse und Schichten im Gestein verbunden, Geologie und Natur-



Wien, Akademie *Phot. Akad. Wien*

FERD. KOBELL: LANDSCHAFT MIT ESEL UND ZIEGEN

gefühl, Belehrung und Stimmung ähnlich wie in Goethes naturwissenschaftlichen Schriften vereinigt.

Auch das Tierstück erfährt bei Ferdinand Kobell eine Weiterbildung zu ruppiger und struppiger Erdhaftigkeit. Ein Bild in der Akademie in Wien mit Ziegenheerde und einem Esel im zoddeligsten Fell gibt an Stelle der idealen Staffage rokokohafter Schäferstücke förmlich ein Eselsporträt gemalt wie Bildnisse von Edlinger. Um so stärker fällt auf, wie der stark isolierte und ins Bild räumlich hineingemalte Esel mit der Schnauze gegen den plötzlich einsetzenden glatten Bildgrund stößt, auf den eine Ruinenkulisse gemalt ist.

Besser noch zeigt vielleicht ein Aquarell des Malers Müller (Friedr. Müller, 1749–1825) aus seiner Frühzeit, der Sturm- und Drangzeit des Spätlings dieser Generation, wie aus dem Hirtenidyll das Tierstück wird, mit animalisch saftiger Charakteristik der zwanglos am Boden gelagerten Tiere. Was in der Zeichnung noch etwas rokokohaft schwingt, ist von der anderen Seite gesehen das Krause und Zerzauste des Sturmes, zu dem die Zeit drängt. Nur eins ist klar, wie auch dieses Stück Erde etwas schnell in die Höhe steigt, das Bild keinen Raum entwickelt, wie auch dieser lebensvolle Ausschnitt aus der Natur ein solcher aus einem tiefsten Plane ist.

Ebenso beachtenswert ist schließlich auch ein sehr feines Bild von Meyer, eigentlich ein Aufbruch zur Jagd, in Wirklichkeit ein Tierstück, ein zwangloses, lebendiges Bild aufgeregter Hunde, deren vorderster mit Rembrandtischer Drastik sich natürlich benimmt. Der Hintergrund ist tiefbraun, nur die Uniformen der Jäger bringen einen feinen Klang der Zopffarben – Blau und Rot – hinein. Dennoch sind es nicht diese, die den Charakter des 18. Jahrhunderts in diesem Bilde bedingen, sondern wie sich vor der nahen, flachen und flaumigen Bergrückenkulisse als Mittelpunkt das porträthafte Profil eines Pferdes absetzt und seine Richtung sich in dem ausgestreckten Arm des vorderen Reiters fortsetzt, wie also auch in dem Wirrwarr des Hunderudels fast verborgen und fein hineinkomponiert das Schema des höfischen Porträts hindurchgeistert.



Weimar, Schloß-Museum — *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

FRIEDRICH MÜLLER: VIEHSTÜCK (1776).

An der Welt des Theaters nimmt diese Generation in einem

besonderen Sinne teil und zwar einem doppelten: einmal so, daß man aus dem Komödiespielen des zeitgenössischen Lebens mit Hilfe des Theaters und seiner unrealen Welt in eine Sphäre der Bildung gelangte und durch Bildung wieder in eine Welt, dann so, daß man den Drang nach Lebenswahrheit und Zerstörung einer als verloren beurteilten Welt betätigte, indem man hinter die Kulissen sehen ließ, ähnlich wie Hogarth in England. Was der junge Goethe im Urmeister als Lebenshintergrund entwickelte, das Leben der Schauspieler unter sich, das wird auch ein Thema der Malerei der Zeit. Eine Zeichnung von J. M. Kraus, Kostümierung zur Zauberflöte, ist sicherlich viel mehr als eine Bühnenanweisung von seiten des bildenden Künstlers, nämlich ein Versuch, die Kehrseite der Dinge zu zeigen und satirisch zu beleuchten, die das Interesse der Welt erfüllten. Aber wie bescheiden deutsch und keusch gegenüber den Schlafzimmergeheimnissen und Sofaerzählungen, mit denen die französischen Maler und Dichter hinter den Schein des höfischen Rokoko leuchteten, wie unbeteiligt bei diesen Deutschen gegenüber der jungen Generation in Frankreich, die, indem sie Enthüllungen gab, mit realistisch derbem Empfinden auch den Anteil des Bürgers an der verderbten Rokokowelt erhaschte und an die Stelle der verhüllten die unverhüllte Sinnlichkeit setzte.



München, Neue Pinakothek *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

GEORG FRIEDR. MEYER SAMMELPLATZ ZUR PARFORCEJAGD

Die andere Art aber der Teilnahme an der Theaterwelt der Zeit, zur Welt durch Bildung zu gelangen und die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes als ethische Erziehung durch ästhetische Bildung zu verstehen, ist im 18. Jahrhundert und in dieser Generation der Grund der Shakespearemanie, und zwar auch in der bildenden Kunst, wofür die Bilder zu Shakespeare von Joh. Heinr. Füßli (1741–1825) die Beispiele geben. Hier ist eine bürgerliche Welt, die sozusagen nur durch das Fenster die gedeckte Tafel des Lebens sah, das Auftreten der Menschen auf der großen Bühne des Lebens, das heroische Dasein, oder auf dem Parkett der gesellschaftlichen Feste, die galante Welt. Man konnte, wenn man wollte, daran teilnehmen durch innere Erfahrung, durch Einfühlung in die Surrogate, die Dichtung und Malerei, die die Bildung vermittelte. Was man aber dabei an Eigenem mitbrachte, Teilnahme am menschlich rührenden Geschick, Natürlichkeit und Ungezwungenheit des Gebarens, das schien im Gegensatz zur höfischen Dichtung der eigenen Zeit erfüllt in der Dramatik Shakespeares

und in der Malerei des Rubens. Das Heroische als Leidenschaft und Dämonie, als Naturkraft, das Amouröse als schrankenlose Sinnlichkeit, das waren zwei Pole, die ähnlich wie im deutschen Rokoko – Mengs und Winckelmann – durch Werk und Lehre, Maler und Schriftsteller, gleichzeitig vertreten waren, Heinse und Füßli. Man war weder schon fähig, einen neuen Inhalt für das neue Naturbedürfnis zu erfinden, noch in der Natur zu entdecken. Eine Bildungswelt, Theater mußte sie ersetzen, und so glaubte man, mit einer Kunst der idealsten Übersteigerungen, der glänzendsten und, geschraubtesten Konstruktionen der Natur nahe zu kommen, nur weil elementare menschliche Kräfte dort die Konventionen sprengten, die die der eigenen Zeit waren. So gelangt man mit diesem neuen Schritt zur Natur in der Tat auch nicht weiter als vom höfischen Rokoko zu einem volkstümlichen, sinnlich derben, leidenschaftlichen Barock. Wenn man es aber nachahmte, so entstand etwas, was die unsinnliche Bildungsatmosphäre der Zeit und das Literarische keinen Augenblick verleugnete. Mochte Heinse seine Museumseindrücke und Begeisterung für Rubens mit Kraftausdrücken pfeffern, es wurden dadurch noch keine Satyrszenen, sondern blieben Kunstberichte. Füßli aber, der dramatische Szenen in seinen Bildern illustriert, in denen das – ich bin gewillt ein Bösewicht zu sein – ähnlich ein Leitthema zu sein scheint, wie die trotzig anmaßende Geberde des literarischen Genietums in den Selbstporträts, Füßli vermag diese neue Dämonie des Unmoralischen doch nicht anders seinen Gestalten zu geben als mit gräßlichem Augenverdrehen und Gliederverrenken und einem zoddelig-wüsten Aufputz durch Zerzausung der Rokokofrisur. Was dabei herauskommt, ist nichts weiter als die äußerlich barockübertreibende Karikatur eines inneren Rokoko und die theatralische Nachahmung echter dramatischer Leidenschaften Shakespeares, gesehen durch die Bildungsbrille des sentimentalen 18. Jahrhunderts. Unendlich bezeichnend für diese gesuchte Übertreibung und gewollte Genialität ist das Bild, wo sich Füßli mit Joh. Jac. Bodmer im Gespräch darstellt. Der Künstler hingeflegelt, bedeutend den Finger gegen die Schläfe gelegt, der Kopf hörend ins Profil gespannt. Bodmer mit ausgestrecktem Fin-



Gemälde im Kunsthaus in Zürich

JOH. HEINR. FÜSSLI: DER DICHTER JOH. JAC. BODMER IM GESPRÄCH MIT DEM KÜNSTLER

ger prophetisch redend. Die scheinbar zwanglose Haltung aber dieses eleganten Jünglings ist die eines michelangeloschen Sklaven, die Würde Bodmers entspricht etwa einem Papstbildnis des Barock, ein Werther und ein Voltaire sind in die große Pose der späten Renaissance hineingeklemmt; körperlich große Gesten sind bürgerlich anständig gekleidet und mit Tiefsinn verhüllt. Zwischen beiden aber erscheint ein riesiger bärtiger Kopf, wie ein germanischer Barde oder ein Echo der Welt Ossians in verschwimmender Malerei, eine shakespearesche Geistererscheinung, und ist doch nur eine Gipsbüste auf dem Schreibtisch eines Gelehrten. Alles aber ist in der Form ganz 18. Jahrhundert. Vorn zwei Einzelporträts gegenübergestellt, glatt gemalt, nicht einmal dramatisch, dialogisch ganz verbunden, hinten der raumlose Grund, der auch die Büste in sich aufsaugt, und wenn auch die Gesichter zueinander hingehen, die Gesten spielen vor dem Beschauer eine Szene der Eitelkeiten des 18. Jahrhunderts; ein Prophet im Schlafrock und ein Genie im Frack für die Nachwelt verewigt.



München, Neue Pinakothek *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

CHR. v. MANNLICH: CORISCA UND DER SATYR

Es gibt von Chr. v. Mannlich (1740–1822), dem Verfasser kräftiger energischer Bildnisse, in München zwei Ölgemälde, die sehr geeignet sind, uns diese Wendung eines stürmenden und drängenden Naturalismus zu einem derben, aus dem Geist des 18. Jahrhunderts geborenen Barock zu verdeutlichen, und zu zeigen, wie diese Alten Sakespeare und Rubens gesehen haben. Das eine stellt Corisca und den Satyr dar. Ein Satyr, der eine Nymphe bei den Haaren zu halten versuchte, stürzt, den der Nymphe abgerissenen Zopf in der Hand haltend, mit gierig aufgerissenen Augen, zu Boden. Die Nymphe eilt mit Schreckensgeberden stürmisch davon. Im Hintergrund rauhe klobige Felsen. Shakespearesche dramatische Wildheit und Rubenssche Sinnlichkeit scheinen hier vereint. Aber was zunächst ganz fehlt, ist die sinnlich leidenschaftliche Atmosphäre Rubensscher Bilder, die Farbenglut, das Formengedampfe. Diese Felskulissen sind ein grau und glatt gemalter Hintergrund für sorgfältig abgehobene Figuren, und in diesen ist außer der polierten Glätte auch die sorgfältig lineare Komposition aller Bewegungen, das Studierte der Formen schuld daran, daß wir in der gewollten Leidenschaft nur das zeichnerische Manöver eines Akademiedirektors zu sehen vermögen.

Am ungezwungensten gibt sich diese Verderberung zu einem volkstümlichen Barock bei Künstlern, die an sich schon stärker in den Traditionen des Barockstiles verharrt hatten,



München, Alte Pinakothek — Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

JANUARIUS ZICK: DIE DREI ENGEL BEI ABRAHAM

den Deckenmalern und Malern religiöser Gegenstände wie Januarius Zick (1732–1797). In Familienbildnissen wie denen der Familie Remy in Coblenz äußert er sich vielleicht noch zopfiger wie Chodewiecki und verbürgerlicht die Gruppe durch die üblichen Themen von Kaffeetrinken, Musik- und Billardspiel. In zwei anderen in Bonn betätigt sich die würdevolle Haltung von Vater und Mutter und ihre redende Bewegung zu den Kindern hin in pädagogischer Beziehung, ein rechtes Gegenstück zu Chodowieckis Schulbildern in Darmstadt. In die Deckenfresken bringt er einen neuen Ton hinein. Die luftigen Wesen, die unter dem Vorwande der Allegorie hübsche flatternde Nacktheiten von der Decke herunterbaumeln ließen, hören auf. Eine Göttermahlzeit gibt er mit der Derbheit einer Velasquezschen Trinkergesellschaft. Überhaupt bevorzugt er Historien, in sich abgeschlossene dramatische Geschichten statt der dekorativen Allgemeinwesen und behandelt Supraporten und Deckenbilder als Tafelbilder. Die Darstellung einer Wochenstube in der Form der Geburt der Maria als Deckenbild spricht für sein Bedürfnis nach intimen Bildinhalten und menschlichem Gehalt. Wie Rembrandt greift er gern zu Szenen familienhafter Art, den Abrahamsszenen, der Geburt Christi mit der Anbetung der Hirten, wie Rembrandt huldigt er dem philosophischen Einsamen, zeigt uns Alexander vor Diogenes, Sokrates im Gefängnis und bringt schließlich realistische Wirtshausszenen im Geschmack eines Jan Steen, eines Brouwer. Man warf ihm vor, daß er die Modelle zu seinen religiösen Bildern aus der gemeinen Pöbelklasse gewählt habe. Nehmen wir aber ein Bild wie das Münchener des Besuches der drei Engel bei Abraham vor, dann sehen wir wohl die derben pausbäckigen Engelsgestalten, ihr ungeniertes Am-Tische-liegen, die derbe Bauerngestalt Abrahams, und das herbe, schwärzlich graue farblose Kolorit als realistische Überwindung der Rokokoeleganz. Aber unmittelbare Naturanschauung ist das nicht, sondern eine kräftig barocke Typik idealer, wenn auch derber Wesen, wie auf Bildern eines Ribera, und eine noch immer sehr festgefügte, plastische Figurenkomposition, nicht ein Vorwärtsschreiten zu einer naturwahren menschlichen Besuchs-

szene, sondern ein Rückwärtsgehen von rokokohaften Zierlichkeiten zu barocken Geschwollenheiten, von vergeistigtem Raffinement zu körperlicher Vitalität. Und dennoch auch das nicht ganz ohne Verzicht auf die Formensprache des 18. Jahrhunderts. Die zarten Wellungen in den Gewandfalten der Engel rollen mit ihrem Fluß Abraham auch eine innere Neigung entgegen, wie die von Rokokonymphen einem Satyr, und vor einem so zart getönten, die Silhouette des dritten Engels wieder ganz in sich einbeziehenden Grunde, daß in diesem dunklen, von Rembrandtischem Raum und Helldunkel weit entfernten Hintergrunde am stärksten die Tendenz des 18. Jahrhunderts nachwirkt, die Figuren dem Beschauer entgegenzuhalten wie einen schmückenden Blumenstrauß vor einer Wand.

Ebenso sind die derben Wirtshausszenen von Januarius Zick nicht Schilderungen zeitgenössischen Lebens, sondern Variationen der überkommenen holländischen Trinkerszenen, mit starkem Arrangement des Figürlichen, ein kraus und spritzig gemaltes Lumpenpack, das die idyllische Welt von J. C. Seekatz etwas aufplustert und die Fransen und Fetzen ihrer Kleider etwas wüster durcheinander wirbelt.



Privatbesitz — *Klischee der Galerie Heinemann, München*

JOH. JAC. DORNER D. Ä. RAUFENDE KINDER

Sehr bezeichnend dafür, wie hierbei diese gebildeten Maler, denen die Wüstheit dieses Stoffes eben doch nur die Variationsmöglichkeit eines überlieferten Bildthemas war, von einem gegebenen Stil in einen anderen gegebenen verfielen, sind zwei Bilder von Joh. Jacob Dor-

ner d. Ä. (1741–1813), die in der Ausstellung „Münchener Malerei um 1800“ in der Galerie Heinemann in München zu sehen waren, beide wohl von 1779, dem Datum des einen von ihnen. Dargestellt sind Kinder, die um einen Fruchtkorb raufen und kartenspielen, Themen, wie sie schon Seekatz gemalt hatte, aber hier nun derber, im Raufen wütender, satyrhafter, im Früchteessen gieriger und in allem farbloser, brauner, kompakter. Aber alle Steigerung des Volkstümlichen und Dramatischen hat auch hier nur zuwege gebracht, daß diese Bilder gegenüber denen von Seekatz um einen Grad murillohafter geworden sind; die Glätte aber der Malerei der Figuren und die leicht hingehauchte Ruinen-Hintergrundsarchitektur bringen den Unterschied von literarischem Sturm und Drang des 18. Jahrhunderts und echter barocker Volkstümlichkeit des Murilloschen Bettlergenre nur um so stärker zum Ausdruck.

Sehen wir schließlich noch einmal zu den schwerfälligen derben Bauern von M. G. Kraus zurück, dann wird uns nun auch klar, daß auch diese nicht geschaut, sondern konstruiert sind, daß die schmale, seitlich gedehnte Bühne, auf der sie sitzen, nicht ein lebendiger Raum einer Bauernstube ist, sondern der Reliefraum einer barocken Figurenkomposition, etwa wie bei einem Abendmahl des 17. Jahrhunderts, daß die sorgfältige Lösung einer Figur von der anderen, ihre Über-, Zu- und Unterordnung eine vollkommen gebaute barocke Bildkomposition abgeben, nicht ein Porträt bauernhaften Daseins, und daß ihre derben massigen Körper ideale Kompositionen in der Art etwa eines Jordaens sind und von deren strotzendem Leben wieder nur durch die glatte und farbenschwache graue Behandlung und die philanthropische Gesinnung unterschieden, ihre die Menschen unter sich und mit den Tieren in Herzlichkeit verbindende Gemütslage.



Wien, Akademie *Phot. Akademie Wien*

PHIL. JAC. LOUTHERBOURGH: STÜRMISCHE SEE

Das Faustische aber und Titanische, das im Sturm und Drang zur Natur hinstrebte, um bei Shakespeare und dem vlämischen Barock zu münden, hat in einigen verborgenen Ansätzen auch die Landschaft ergriffen. Darauf weisen hin die sturmbewegten Seelandschaften von Phil. Jac. Loutherbourgh (1740–1802), die mit einem sehr gewitterhaft

schwarzen Kolorit und einem sehr starken dramatischen Naturell die malerischen Effekte ähnlicher holländischer Bilder unterdrücken zugunsten der naturalistischen Darstellung des gläsern durchsichtigen Wassers, weisen hin die Eichenwälder, wie schon der alte Pascha Weitzsch (1723–1805) sie gemalt in dem berühmten Eichenwald von Querum, und solche von Wuest, wo die dickstämmigen, knorzigen und urwäldlichen Bäume den Unterschied zu den gewundenen Birken und Espen der Rokokobilder gut verdeutlichen. Ja es scheint, als habe man jetzt auch im Bilde die Poesie des Hochgebirges, der Schroffen und Felsenstürze, der wilden Schluchten und gefährlichen Hänge entdeckt. In einigen Sepia-Zeichnungen des Kupferstechers Adrian Zingg (1734 bis 1816) türmen sich wilde Felsen übereinander, bedrohen den einsamen Wanderer mit den Schrecken der Felsenwildnis und lassen ihm die Kleinheit des Menschen gegenüber der unbezwinglichen Großartigkeit der Natur spüren oder erfüllen auch ihn mit dem Gefühl einer göttlichen Erhabenheit. Man sieht aber auch hier, daß diese Felsen nicht gesehen, sondern gebaut sind, etwas sogar vergrößerte Phantasien aus den Anregungen des Abfalles eines Steinbruches sein könnten, Ideallandschaften wie die heroischen Bergformen des Barock. Und doch wie weit entfernt von dem vulkanischen Temperament Rubensscher Berglandschaften, einfach deshalb, weil auch hier die Malweise nicht zu einer von Eisluft starrenden oder von Wettern gepeitschten Erdrealität gelangt ist, sondern von der Kulissenmalerei der Zeit nur zu Aufbauten aus Pappe. Es sind günstigstenfalls Illustrationen zu Goethes Harzreise oder Hintergründe zu Faustens Brockenfahrt.



Weimar, Schloß-Museum *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*
ADRIAN ZINGG: GEBIRGSLANDSCHAFT (SEPIA-ZEICHNUNG)

Die neue Naturergriffenheit der Zeit und ihre titanische Auflehnung gegen bindende Formen hatte weder schon eine der Sehnsucht entsprechende Realität hinter sich, noch vermochte sie diese zu erzeugen, sie war eine durch und durch sentimentale, wirklichkeitsferne, deshalb groß und bedeutend nur, wo sie sich nicht mit dem Anspruch einer Wirklichkeit gab, sondern als Gesinnung und literarisches Programm, in der Lyrik der Zeit und den Lyrismen ihrer literarischen Schöpfungen.

Der empfindsame Klassizismus

Der Sturm und Drang konnte das Rokoko nicht beseitigen und einen neuen Stil erzeugen, weil hinter ihm die Natur, die er proklamierte, nicht als eine Realität stand, sondern als ein Wunschgebilde, voller Sentimentalität erträumt. Diese Bauern, diese Wilden, diese Barden und Satyrn, die wie frisch aus dem Paradiese bezogen, voller Unschuld und Güte jetzt kunst- und literaturfähig wurden, sie waren mehr noch ein Produkt der Bildung als die Frivolitäten und Geistreicheleien des Rokoko, hinter denen wenigstens eine lebendige Gesellschaft und ein geselliges Leben stand. Die Kunst war zur Nachahmung verurteilt.

Der Schritt zur Natur aus der Verkünstelung des Rokoko heraus konnte ohne diese Sehnsüchtelei und Rousseausche Romantik nur dadurch vollzogen werden, daß das Leben selber sich eine neue Form gab und sich neu bestimmte. Und dies wiederum war nur möglich, indem die herrschende, im Leben formschöpferische soziale Schicht, Hof und Gesellschaft, und die von unten andrängenden Ideale, Natur und Bildung, Humanität und Geistigkeit sich trafen, öffentliches Auftreten und Innerlichkeit sich zu einer neuen Form des Daseins zusammenfanden und von sich aus einen neuen künstlerischen Stil bestimmten.

Die neue Bildungsschicht, die so ganz bürgerlich diszipliniert, und deren Geistigkeit von den Konventionen der Zeit durchtränkt war, hatte von der liebeseligen Haltung des Rokoko die Weichheit der Empfindung, die Zärtlichkeit für alles Mitmenschliche und Umweltliche erhalten, sie hätte die Feinheit des Geistes, die sprachschöpferische und sprachformende Kraft ohne die Anmut des Rokoko und die Geschliffenheit des geselligen Witzes nie erreicht. Ihre Vorliebe für Theater und dramatische Form, für erziehliche Gespräche und lyrische Monologe bliebe ohne die Geschwätzigkeit und Konversation der höfischen Gesellschaft unerklärt, selbst ihr titanischer Drang ist nur ein kosmisch gewendeter Nachklang der heroischen Welt des Barock. Diese neue Bildungsschicht suchte vergebens zu den Tiefen und Niederungen des Lebens herabzusteigen, wie es noch die Holländer des 17. Jahrhunderts vermochten, wohl aber vermochte sie sich in den Formen- und Gedankenkreis der höfischen Welt so hineinzuleben, daß sie diesen mit ihren Empfindungen, Ansprüchen, Sehnsüchten, mit ihrer Geistigkeit und Bildung, erfüllte. Aus der Synthese von Stil und Natur, Gesellschaft und Familie, Karl August und Goethe, Weimar und Frankfurt entsteht – ein scheinbarer Widersinn – der e m p f i n d s a m e   K l a s s i z i s m u s, und dennoch natürlich im

doppelten Sinne: eine Kunst hohen Stiles und reiner Form sättigt sich mit allen menschlichen Regungen, mit natürlichen Empfindungen, und beides ist so ins Leben gedrungen, Daseinsform geworden, daß jedes Bild ein Abbild, ein Porträt sein konnte. In der Malerei ist diese Menschwerdung von oben die Leistung der drei Künstler: Fr. August Tischbein (1750–1812), Angelica Kauffmann (1741–1807) und Friedr. Heinr. Füger (1751–1818), sie ist zugleich der eigentliche bildnerische Reflex des Zeitalters Goethes.



Berlin, Schloß Photograph. Gesellschaft, Berlin

FRIEDR. AUG. TISCHBEIN: PRINZESS LUISE VON PREUSSEN

Wie aber geschah das? Der Anstoß zur Nachahmung der Antike als eines künstlerischen Vorbildes, zu dem Bildung einen Zugang verschaffte, war schon durch den Rokokoklassizismus gegeben. Die Aufdeckung der Wandgemälde in Pompeji gab neue Nahrung, der Sinn für leichte, anmutige Bewegung war in der gesellschaftlichen Hofsphäre gegeben, das Verständnis für das Formale der antiken Kunst, soweit es Vorbild für ein Benehmen sein konnte, war vorhanden, freilich von vornherein deshalb auch jetzt noch mehr für die leichte Anmut hellenistischer Weiblichkeit als für das Heroische hoher antiker Kunst. Was man aber suchte, war Natur, d. h. eine selbstverständliche anmutige Bewegung ohne die Geschraubtheiten und berechneten Raffinements des Rokoko. Mehr als einmal ist von Goethe betont worden — bei den Alten ist Natur. Diese brauchte man, Stil hatte man selbst, sofern man dem Adel der höfischen Welt sich anvertraute, hatte ihn sogar zuviel, hatte ihn bis zur Manier, soweit diese Gesellschaft noch vom Rokoko umstrickt war. Diese Natur der Alten wirkte nun von der Kunst ins Leben hinein durch das neue Kostüm, in dem die neue freie und ungezwungene Bewegung sich echt, ohne Behinderung und ohne modischen Aufputz entfalten konnte. Dieses Kostüm nähert sich dem natürlichsten Habitus der Menschen, der Nacktheit durch eine Quasi-Nacktheit. Das neue Kleid der Damen der Gesellschaft ist im Grunde nichts weiter als ein Hemd, unter der Brust von einem Gürtel zusammengehalten. Leicht und luftig, wie ein Hauch, läßt es den Bewegungen und Formen des Menschen volle Freiheit. Über der Brust leicht geöffnet, fällt der weiche Stoff vom Halse herab, flattert in Schleiern um den Kopf und weht in losen Falten fußabwärts, in Kurven von fast gotischer Grazie. Locken ringeln sich ins Gesicht und scheinen die Haare sich selbst zu überlassen, aber sie tun es ohne Verwirrung und in sanft



Cassel, Gemäldegalerie *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

FRIEDR. AUG. TISCHBEIN: FRAU VOR DEM SPIEGEL (SKIZZE)

bewegtem Schwung; alle jene kunstvollen Aufbauten und Einschnürungen des Rokokokostüms, die die Formen einkerkerten und zugleich betonten, versteckten und herauspreßten, weichen einem Kostüm von unüberbietbarer Einfachheit und Stille, in dem dennoch zwei Momente ganz im Sinne der Traditation und des Fortschrittes des 18. Jahrhunderts sind, des Rokoko und des Naturalismus – die feine, den Körper enthüllende und andeutende Art, das Leichtbekleidete einerseits und das scheinbar Nachlässige, Freie, Unbekümmerte andrerseits.

Dieselbe Natürlichkeit und Ungezwungenheit sucht man in der Bewegung, die sich doch nie einen Augenblick vergißt. Man ist spazieren gegangen, die hohen Herrschaften ruhen unterwegs aus, man sitzt auf einem Stein oder schreitet gerade die Rampe herab, man steht am Fenster, Kühlung zu atmen, und träumt ins Freie hinaus, man lehnt sich lässig an einen Baum, ans Geländer, an den Fensterpfosten. Aber der Künstler sorgt dafür, daß die Treppe, das Fenster, die Felsen, das Gebüsch, sich nicht vordrängen, sondern als ein schleierhafter Vorhang den Blick zurückführen auf die Gestalt, deren lässige Wendungen in rhythmischem Fluß bleiben und alle Anmut des 18. Jahrhunderts auch im unbelauschten Augenblick zur Schau stellen.

Eine bestimmte Bildkomposition antwortet nicht zufällig diesem Ineinander von Lässigkeit und Absicht, die man nicht merken darf, ohne verstimmt zu sein. Die Figuren und ihre Bewegungen entfalten sich gern im Relief, in einem Schreiten seitlich durch das Bild. Sie verzichten auf die Wendung zum Beschauer und ein Kokettieren auch mit diesem, aber nicht auf die Sichtbarkeit der rhythmisch bewegten Formen überhaupt; deren Wohllaut kommt in dieser Einstellung in die Ebene stärker zur Geltung und musikalischer, wie ein gymnastisches Spiel, auf das hin der Körper ausgebildet ist.

Dennoch sehr unantik, durch den Einschlag von Geistigkeit und Empfindsamkeit, der den Mienen dieser Menschen und ihrer Haltung beigemischt ist und die Lässigkeit ihres Gebarens motiviert. Sinnende und verträumte Gesichtszüge fügen dem Formenadel des Körpers den Seelenadel hinzu, und nehmen den vornehmen Personen das Strenge. Eine liebenswürdige Schwäche, eine ausruhende Duldsamkeit, eine hindämmernde Weltentrücktheit sind die Formen, in denen das Herrscherliche sich jetzt menschlich gibt, die Formen der höfischen Humanität. Sie machen den Klassizismus zu einem empfindsamen.

Es ist ein ausgesucht femininer Stil, und nur an Frauenbildnissen kann man ihn erläutern und studieren. Frauen geben den Ton an. „Willst du genau erfahren, was sich ziemt, so frage nur bei edlen Frauen an." Caroline, Fr. August Tischbeins Tochter, sagt von ihrem Vater: „Ich glaube nicht zuviel zu behaupten, wenn ich annehme, daß er unter den neueren Künstlern der geschickteste Frauenmaler war. Seinen männlichen Porträts gebrach es dagegen oft an Kraft, wie man ihm vorwarf." Aber gilt dasselbe nicht auch für Füger? Wer würde nicht bei dessen Miniaturen, wer nicht bei seinen gemalten Bildnissen zuerst an die schönen Frauendarstellungen aus dieser Periode der Empfindsamkeit denken. Und daß eine Frau, Angelika Kauffmann, eine der Hauptvertreterinnen dieses Stiles wurde wie in Frankreich die Vigée-Lebrun, ist kein Zufall.



Weimar, Wittums-Palais Phot. L. Held

FRIEDR. AUG. TISCHBEIN: EMILIE GORE

Antikes Vorbild und das Schönheitsstreben des 18. Jahrhunderts wirkten zusammen, daß auch in der Porträtkunst dieser Zeit der Stil überwiegt, und bestimmte Typen die Physiognomien, besonders der Frauen, einander angleichen. Sie entstehen durch die Verbindung von aufgelockerter, bewegter Form, rhythmischer Schwingung einerseits und Geist und Empfindsamkeit andrerseits. Große geöffnete Augen, über denen doch die Lider mit einer gewissen Schwere hängen und dem Blick eine sympathische Schwermut geben, dunkeln in eine unbestimmte Ferne. Sie würden das Gesicht und seine äußere Form ganz überstrahlen, wenn nicht der kleine Kopf von leichten, freien Locken umschwungen nach allen Seiten ausgriffe und wie ein Strudel den Raum um sich einsöge. Das Gesicht, wohl geformt, ist doch leicht



Leipzig, Frau Reichel *Klischee Seemann, Leipzig*

FRIEDR. AUG. TISCHBEIN: JOH. DOROTHEA STOCK

gefaltet, mit andeutenden Knicken des Umrisses zusammengepreßt, schmaler und herber, geistiger und seelischer, leicht durchfurcht von Spuren eines traumzarten Schicksals. Und das alles in einer Malerei, die dünn und andeutend, das Ätherische der Erscheinung mit substanzloser Farblosigkeit hinhaucht, mehr Zeichnung als Malerei. Schön steigt die Stirn zum Scheitel empor, eine hohe, kluge Stirn. So entsteht der Typus der schönen Seele.

Oder die Augen greifen fester zum Bilde heraus, kein Träumen, sondern ein beredtes geistiges Festhalten, ein Faszinieren. Der Typus, der den Salon geistreicher Männer beherrschenden Dame steht vor uns. Immer aber ist so das Bild vor raumlosem Grunde dargebracht, sind Empfindung und Geist mit Schönheit und Grazie verbunden, daß auch dieses Seelische und Geistige nur wie ein Teil des Kostüms ist, Humanität als ein weiblicher Reiz mehr.

Die männlichen Bildnisse stehen wegen ihrer unmännlichen Weichheit hinter den Frauenbildnissen zurück. Auch sie haben etwas Typisches. Man braucht nur das Selbstbildnis von Füger in Kiel und von Hetsch in Stuttgart zu vergleichen, um – selbst Beeinflussung des jüngeren Hetsch durch den älteren Füger vorausgesetzt – fast zu erschrecken über die Allgemeinheit der Physiognomien, das Typische und Zeitgemäße.

Auch hier sind es besonders zwei Typen, je nach der Vorherrschaft der Empfindsamkeit oder Geistigkeit. Der eine, in diesen Selbstbildnissen am besten charakterisiert, der Hofdichter, der andere der Geheimrat. Der eine nachdenklich, träumend, abwesend, zart und verletzlich, dennoch in edler Pose, innerlich hingenommen und doch dem Äußeren verpflichtet, schwermütig und besonnen. „Sein reizend Leid' die sel'ge Schwermut lockt, ein jedes Ohr, und jedes Herz muß nach." – Der andere schlicht, bürgerlich, aber reserviert, der Hals fest von der Binde umschnürt, das Gesicht fein, verstehend, zu hören bereit, wissend und skeptisch, vermittelnd, aber nicht entscheidend, Berater und Prüfer, aber nicht Gebieter, zum Reden geboren und zum Schweigen erzogen. Ein männliches Bildnis von Böttner in Cassel ist ein Meisterstück dieses Stiles.

Nicht nur der sanfte, oft etwas matte und melancholische Fluß aller Umrisse in den Bildnissen dieses Stiles erinnert an die Musik Goethischer Verse seiner klassischen und höfischen Zeit; auch der Stil und die allgemeine Haltung der Porträts beschwören ständig Gestalten aus Goethes Weimarer Zeit herauf. Adel und Seelenfreundschaft in dem geistigen Gesicht lassen an Frau von Stein denken, der man oft zu begegnen wähnt. Mit der Laute und mit flatternden Bändern tanzt die leichtsinnige Philine aus Wilhelm Meister durch das Bild, und unter dem beschattenden Hut erscheint Tassos lässig empfindsame Dichterpose.

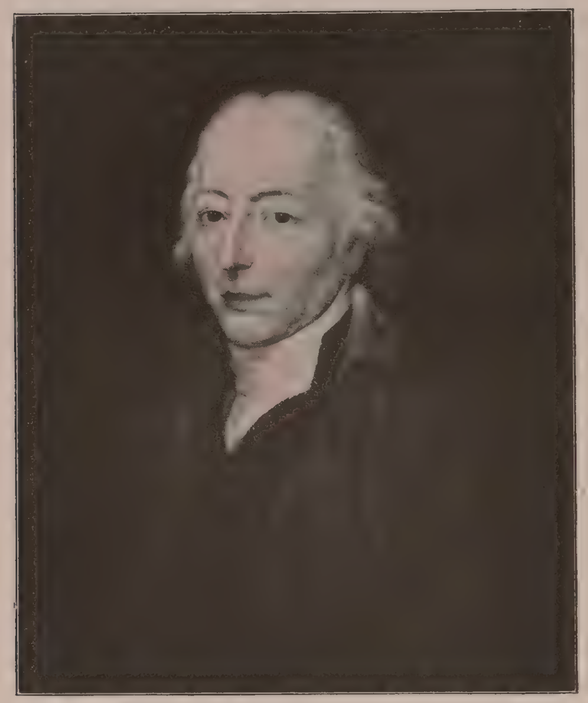
Aber nicht im Einzelbildnis erklimmt dieser Stil des Porträts seine letzte Höhe, sondern im Familienbildnis.

Dieses brachte erst ganz, was dem Rokoko geläufig war, Gesellschaft, Zärtlichkeit und Bewegung, aber Gesellschaft ohne Geselligkeit und ohne mitwirkende dekorative Anregung des Bildes, vielmehr weltabgeschiedene Familien-Freuden, brachte Zärtlichkeiten, aber ohne Schwüle und kokettes Spiel, vielmehr zwangslos, natürlich, menschlich rührend, brachte Bewegung, aber ohne Überraschungen, Hinterhältigkeiten und Berechnung, vielmehr triebhaft selbstverständlich und Ausdruck innerer Bewegungen ein-



Kiel, Kunsthalle *Phot. V. d. Smissen, Darmstadt*

FRIEDR. HEINR. FÜGER: SELBSTBILDNIS



Cassel, Gemäldegalerie *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

WILH. BÖTTNER: JOSEPH RINALD

fachster, natürlichster Art. Frauen führen kleine Kinder an der Hand und lehren sie das Gehen, Töchter schmiegen sich ans Knie des Vaters, Frauen führen wie einen Sieger dem Vater das Kleinste zu, Kinder kriechen in den Schoß der Mutter. Die Welt der heiligen Familien Rembrandts scheint aus tiefen Gründen neugeboren zu sein. Alle Öffentlichkeit scheint ausgeschaltet zu sein, ein neuer Geist reinster Verinnerlichung geboren. Aber es scheint nur so. Nirgends öffnet sich der Raum mehr als zu einem Winkel schräg gestellter Wände, die glatt und graugelb oder graugrün die Figuren hervorheben und ihre Umrisse zu einer wohlabgewogenen Gruppe zusammenfließen lassen. Mehr als in früheren Bildnissen des Rokoko und auch Graffs dringt die Erkenntnis durch, daß die neue Leichtigkeit und Ungezwungenheit des Benehmens, die lässige Freiheit sich auf landschaftlichem Grunde am besten ausdrücken würde, Goethes Iphigenie führt sich mit den Worten ein:

> Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
> Des alten heil'gen, dichtbelaubten Haines,
> Wie in der Göttin stilles Heiligtum
> Tret' ich noch jetzt mit schauderndem Gefühl –

aber gemalt und komponiert sind auch diese zärtlichen Bewegungen für den Beschauer und im Atelier. Breiter und flächiger gemalt als vorher wird die Landschaft mehr als je ein fertiges Requisit, Versatzstück, im Bilde hinter den Figuren noch einmal ein gemaltes Stück Natur. Nicht die Zärtlichkeit ist die Hauptsache, sondern der hingebende, schmelzende Rhythmus, mit dem sie sich vorträgt, nicht die Natur der Szene, sondern die Absichtslosigkeit, mit der höchste Kunst sich einschmeichelt. Empfindungen werden – man merkt es kaum – getanzt, jede Gruppe ist zugleich ein Reigen, von einer fast unhörbaren, gedämpften Musik begleitet, so wie in dem wundervollsten Nachtlied, in Goethes „Über allen Wipfeln ist Ruh" das Schweigen aus dem zögernden, ermattenden Rhythmus eines Rezitatives hervorgeht.

Die Natürlichkeit ist in diesem Falle selbst eine Kunst, geübt von Personen, die gewohnt sind, auf der Bühne des Lebens eine Rolle zu spielen und auch in diesem zwanglosesten Beieinander einer Familie, auch im weltentrückten Träumen nicht vergessen, wie sie wirken, die ihr ganzes Leben unter den Augen anderer und für andere gelebt haben, so wie Goethe in mehr als einer Hinsicht seine Biographie lebte. Die Vornehmheit, auch in diesen empfindsamen Angelegenheiten, ist so erziehlich wie die meisten Reflexionen, in denen das Gespräch der beiden Leonoren im Tasso stückeinwärts flutet.

Theatralisch wird diese Kunst erst, wenn – und hier zeigt sich, wie tief auch in dieser Bildungswelt die Liebe zum Theater wurzelt – einzelne Personen, auch solche nach dem Leben, in einer Rolle dargestellt werden, tragischen Monologen gleich, damit statt leerer Rokokoattribute ein packend seelischer Aufruhr die Figur interessant macht, und die steife Repräsentation in die melodische Bewegtheit einer Gebärde umgesetzt wird; tänzerisch noch und dem Rokoko nahe im Motiv der Frau, die bei der Toilette den Schleier vor dem Spiegel umwirft, wie im Selbstbildnis Angelica Kauffmanns in Budapest, in der Skizze Fr. Aug. Tischbeins, barock pathetisch in den Kindern, die wie der Sohn Fügers Pinsel und Palette in der Hand emporschwingen, vielleicht um sie dem kommenden Vater zu bringen, oder wie Amalie Auguste, die als Kind von Fr. Aug. Tischbein gemalt eine Puppe in der erhobenen



Herzog von Anhalt *Phot. V. d. Smissen, Darmstadt*

FRIEDR. AUG. TISCHBEIN:
CHRISTIANE AMALIE, ERBPRINZESSIN VON ANHALT MIT IHREN KINDERN

Hand bringt. Dorothea Wertmüller, von Heinrich Freudweiler gemalt, zeigt ihr Antlitz im Profil neben einer Graburne und läßt eine Fackel am Boden verlöschen, die sie in der Hand gesenkt hält, eine Gestalt wie aus der Schlußszene eines empfindsamen Dramas. Die Fürstin Galycin von Füger tritt vor uns hin – hinter ihr auf einer Bank liegt eine Lyra – hebt mit beiden Händen den um die Schulter geworfenen Schleierschal entgegen dem seitwärts gesetzten Fuß, wie eine Sängerin oder Schauspielerin, die im Begriff ist, ihren Monolog schön vorzutragen. Ganz zeitgemäß sind die Vestalinnen und tragischen Einzelfiguren Angelica Kauffmanns, Vestalinnen, die in Schleiergewänder ganz gehüllt den Verzicht auf äußere Schönheit zugunsten einer priesterlichen Rolle auszusprechen scheinen, aber die Poesie des Witwenkostümes demonstrieren, Ariadne auf Naxos, die in weichen Trauergesten ein sehr reines und anmutiges Profil entfaltet.

Neben der Ariadne zerdrückt ein kleiner Amor die Tränen in den Augen. Das ist noch ganz Rokokorequisit, wenn auch sentimental gewendet. Aber gerade die Behandlung des Themas „Amor“ in dieser Zeit ist geeignet, Verwandtschaft und Gegensatz dieses empfindsamen Klassizismus zum Rokoko zu zeigen, Anknüpfung und Entfernung der beiden Stile untereinander. In den Rokokobildern war Amor immer der Spitzbube, der irgendwo im Hintergrunde stand, im Gebüsch, hinter einem Baum, in Wolken, auf einem Denkmal als Statue oder Relief, der mit vorbedachtem Lächeln seinen Pfeil abschoß, weil er wußte, daß er kein Unheil anrichtete, sondern nur einen Spaß in Szene setzte. Jetzt wird Amor der Seelenfreund, ein Kind, das man pflegt, etwa wie das Christuskind in der Anbetung des Kindes der Quattrocentobilder. Drei Bilder solcher Art verdienen bekannt zu werden: das von Wilhelm Böttner (1752–1805) in Cassel, das auf der Jahrhundertausstellung und der Darmstädter Ausstellung auffiel. Hier sitzt ein Mädchen neben einem zylindrischen Altar, auf dem ein Herz brennt. Sie hat den nackten Amor mütterlich schützend mit ihrer Schürze umwunden und zieht ihn in ihren



Dresden. Gemäldegalerie *Phot. Tomme, Dresden*

ANGELICA KAUFFMANN: DIE VERLASSENE ARIADNE



München, Neue Pinakothek — Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

FRIEDR. HEINR. FÜGER: SCHLAFENDER AMOR UND GRAZIEN (1816)

Schoß, den Kopf wendet sie mit sentimentalem Augenaufschlag nach der entgegengesetzten Seite herauf, man weiß nicht, besorgt für sich selbst oder ihren Schützling. Die Dame trägt noch Mieder und Reifrock, aber so hingehaucht und in kreidigen Flächen pastellartig gemalt wie die klassizistischen Tüllroben der Zeit. Es ist auch eine empfindsame Malerei. Auf einem Bilde von Füger besprechen sich die drei Grazien angesichts des schlafenden Amors, ob sie ihn wecken sollen oder nicht, und in ihren Bewegungen und Mienen ist so viel staunende Freude und zarte Rücksicht wie bei den Madonnen der Renaissance, aber eingekleidet in die Rhythmik tanzgewohnter Gebärden und einen die ganze Bildfläche durchwirkenden Linienfluß. Das dritte Bild ist das von Angelica Kauffmann, Amor und Psyche. Schon die Wahl dieses Märchens für die Darstellung ist für diese Zeit bezeichnend, deren ganze Kunst eine Vermählung von Amor und Psyche sein möchte. Auch hier müht sich Amor wie ein Bruder und Arzt um Psyche, sie aus ihrer Betäubung zu erwecken. Eine feine Parallelität der Umrisse, ein Sichineinanderfügen der Linien und Ausbreiten rhythmischer Verbindungen und flächiger Gegensätze in der Bildebene hält die Figuren durch rein künstlerische Werte zusammen und jede Zweideutigkeit fern. Auch Amor ist nur erlaubt, was sich ziemt.

Die Schwäche dieser Zeit und ihrer Vertreter ist das Dramatische. Sie ist lyrisch und reflexiv, empfindsam und rhythmisch vorbildlich. Sie weiß einen Lebenswandel schön zu schreiten, aber nicht ein Schicksal zu bestehen. Mit sicherem Instinkt greift Angelica Kauffmann bei historischen Szenen zu solchen, die eine in gleichen Gebärden festlich bewegte Gesellschaft darstellen, dem Reigencharakter der Kompositionen dieses Stiles entsprechend, mag es sich um freudige oder traurige Ereignisse, um Siegesfeste oder Totenklagen handeln, wie in ihren beiden Bildern in Wien, Hermanns Rückkehr aus der Schlacht im Teutoburger Walde und die Bestattung des Heldenjünglings Pallas. Das Ganze ist nichts als eine in flacher Bildschicht aufgerollte Garnitur von geschwungenen Armen, gebeugten Beinen, gekrümmten



Herzog von Anhalt *Phot. V. d. Smissen, Darmstadt*

ANGELICA KAUFFMANN: AMOR UND PSYCHE

Rücken. Nur eins fehlt, was diesen Stil erträglich machte, die Anmut des Absichtslosen. In diesen historischen Szenen wird alles zu laut, zu pathetisch, zu theatralisch im schlechtesten Sinne. Stärker noch hat sich Füger an historischen Bildern vergriffen, besonders in späterer Zeit, als schon ein neuer Geist dramatische Aufgaben stellte und seine eigene Malweise kalt und glasig wurde. Sein Tod des Germanikus ist weniger eine Leichenfeier, als eine anspielungsreiche Illustration. Am Bett eines schönen Heldenjünglings, der mit edler Beugung des Oberkörpers ermattet Abschied nimmt, entwickeln Frau und Kinder schöne mit Gefühl getränkte Kurven. Prophetische Gesten von Priestern, Beschwörungs- und Beteurungsgebärden von Freunden werfen in die Bildfläche steilere Strahlen, aber sie finden keinen Widerhall und Widerstand, und bleiben Deklamation. Typischer noch ist der Tod der Virginia. Fügerische Kunst und empfindsamer Klassizismus bewähren sich an der Gruppe der drei Frauen, wo die sterbende Virginia so schön in den Schoß der einen sinkt, daß eine ganz untadelige Gruppe und ein zum Ganzen sich rundender Zusammenhalt aus lauter Schwingungen, Beugungen, Wendungen, daß Ruhe aus Rhythmus entsteht. Mit geschickter Regie wird aus dieser Gruppe eine Bahn für die dramatischen Bewegungen zweier Gegenspieler, eines Klägers und Beklagten, eines Rächers und eines Reuigen gewonnen. Aber eben diese reigenhafte Verklammerung, diese wiegenden, runden Bewegungen, die Musik der Linien nimmt den dramatischen Gebärden jede Kraft. Das Heftige des gespielten Affektes ist nicht anders, als wenn bei einem Reigen die Tanzenden an einen Erdspalt kommen und über ihn hinüber zu springen sich anschicken. Man mache auch den Versuch, die Leiber der Jünglinge zuzuhalten und die Köpfe von denen der Frauen zu unterscheiden. Es ist ewig derselbe Schönheitstyp, etwas nach antiken Kameen geformt, aber er ist durch und durch ein weiblicher. Immerhin ist doch der Unterschied zu Rokokohistorien bemerkenswert, wie es sie von Joh. Heinr. Tischbein dem Älteren gibt. Es sind Heldenkämpfe, an denen immer eine mythische

Jungfrau beteiligt ist als göttliche Helferin oder als Streiterin. Alle Kunst des Malers besteht nun darin, aus dem Getümmel diese Schöne als eigentlichen Mittelpunkt des Bildes für den Blick ins rechte Licht zu rücken und ihm entgegen zu halten. Es triumphiert immer eine Person. In unseren Bildern bedeutet diese seitliche Abrollung zwar eine Verinnerlichung, ein scheinbares Unberücksichtigtlassen des Zuschauers und ein Gleichsetzen der Figuren untereinander. Dennoch ist Bewegung und Form auf den Rokokobildern echter, weil sie nichts weiter sein wollen. Hier als Ausdruck tragischer Affekte und literarischer Ideen werden sie als nutzloser Aufwand empfunden. Am wenigsten verstehen können wir den Beifall, den in seiner Zeit die Illustrationen Fügers zu Klopstocks Messias fanden; denn diesem Stil einer feinen, erzogenen Menschlichkeit, dem Sinn für das Geziemende, für Maß und Grenzen war nichts so entgegengesetzt, als die Welt Klopstocks, die kühnen, geschraubten Bilder, die kosmischen Übersteigerungen und vor allem das Verschwommene, Dämmernde, Mystische. Es ist denn auch unerträglich, in Göttern und Dämonen, in Christus und Judas und Luzifer immer wieder demselben weichlich weiblich schönen Idealjüngling zu begegnen, zu sehen, wie in gleichem Einerlei die Figuren die Arme ausstrecken, um zu reden und wieder zu reden, mit Gesten, die wie ein Pendel auf der Fläche schwingen. Am merkwürdigsten aber ist, wie diese Raumangst mit den kosmischen Nebeln und Nächten und Blitzen sich abfindet. Theatergewohnt wie diese Generation war, zu dem Inhalt ihrer historischen Szenen nur in einem rein litterarischen Verhältnis – wie anders war das noch zu Rubens' Zeit und selbst noch zur Zeit des Rokoko – sah sie auf der Bühne nur Figuren, bemüht um edle Haltungen, dahinter die Kulissen. Dämmerungen und Lichtvisionen spielen, von einem Scheinwerfer erzeugt, mit künstlichen Farben und matten Dunkelheiten mehr hinter und an den Figuren als um sie. Und so ist es auch auf diesen Bildern. Wenn Sonne durch die Nebel brechen soll, dann erscheinen wie Hauch auf einer Glasscheibe bunte Lichtstreifen hinter glatt gemalten Figuren. Und mögen auch noch so stark



Stuttgart, Museum der bildenden Künste *Phot. des Museums*

FRIEDR. HEINR. FÜGER: TOD DER VIRGINIA



Wien, Akademie — Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg
FRIEDR. HEINR. FÜGER: AUS DER MESSIADE. (VERDAMMUNG DER SEELE JUDAS ISCHARIOTS)

die Nebel wogen, die Wolken im Weltenraum dampfen, das Visionäre der Figuren drückt sich nicht anders aus als darin, daß die Malerei noch dünner und glatter wird, die Figuren noch glasiger oder transparent wie Gallert. Es ist nicht Klopstocks dumpfe und groteske Höllen- und Himmelsphantasie, nicht das Spätbarock eines Maulpertsch, sondern höchstens das Maskenspiel und Feuerwerk im 2. Teil des Faust.

In der Auffassung und Empfindung erträglicher sind die mythologischen Szenen, in denen wenige Menschen in einer tragischen Situation gefühlvoll zusammengeführt werden, Pyramus und Thisbe von Joh. Aug. Nahl (1752–1825), Dädalus und sein Sohn von Böttner. Hier hat dann auch männlicherseits das Nackte Platz; umgekehrt wie im Rokoko liebt diese Zeit für die Frauen Schleier und Verhüllung. Aber dieses Nackte ist in einer glatten und schwächlichen Malerei von einer so unmännlichen antinoushaften Schönheit, und durch den empfindsamen Einschlag noch weichlicher geworden, daß ein Bild wie der Narziß von Nahl für diese ganz auf sich selbst reflektierende Stimmung einer Anmut suchenden Selbstbespiegelung am bezeichnendsten und als Bild deshalb auch am echtesten ist. Es hat den Anschein, als ob diese Generation, die das Geziemende als oberstes Gesetz ihren Äußerungen vorschreibt, von der Antike legitimiert in diesen Jünglingskörpern ausdrückt, was gefällt.

Von den drei Hauptvertretern dieses empfindsamen Klassizismus ist Friedrich August Tischbein vielleicht der schlechteste Maler, aber der größte Künstler, weil er sich in weiser

Einsicht in die Grenzen dieses Stiles auf das Porträt beschränkte, und das, was er im Bilde darstellte, selbst im Leben verkörperte. Man hätte ihn, wenn er in Gesellschaft erschien, für einen Prinzen halten können; er war graziös in allen seinen Bewegungen und konnte auch an anderen ungefüge Bewegungen nicht leiden. Er, der sich seine Frau ertanzte, war auch als Künstler in erster Linie ein Tanzmeister und Erzieher, der mühelos die Leichtigkeit des Schreitens, die Absichtslosigkeit der Verbindungen, die Anmut der Gebärden auch seinen dargestellten Personen und Gruppen mitteilte. Zu der jungen Dame, die vor dem Spiegel ihr Schleierkostüm ausprobiert, denkt man sich unwillkürlich den Künstler als Berater und Korrektor hinzu. Er lebte seine Bilder, ehe er sie malte, und ist deshalb in ihnen so natürlich und wahr. Seine Malerei ist und will nichts weiter sein, als Wiedergabe der Natur, d. h. Darstellung der Natur, wie seine Modelle sie verstanden und verkörperten. Deshalb reizlos, verzichtend im Malerischen, wie diese Gesellschaft auf Farbe und Prunk verzichtete, schlicht in der Dünnheit des Farbenauftrages, aschenfarbig, grauweiß, graugelb, graugrün, immer etwas gedämpft und fahl, der Grund dunkel und reizlos. Allein wie die Figuren sich vor ihm benehmen, darauf kommt es an. Je zurückhaltender die Malerei ist, desto leichter haben wir zu ihnen Vertrauen.



Cassel, Gemäldegalerie *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

JOH. AUG. NAHL: PYRAMUS UND THISBE

Das aber ist gerade das, was bei Füger fehlt. Er ist der größere Maler, anspruchsvoller, verführerischer, gewählter wie seine Personen. Steifer, königlicher und üppiger im Kostüm rauschen seine Damen heran. Vollere Formen umpielt der sinnlichere Glanz südlicher Sonnen. Seine Kunst reicht stärker zurück in Fülle des italienischen Barock, französischen Rokoko-Pompes und englischen Hochmutes van Dyckischer Provenienz. Sie treten auf. Sie tanzen nicht ein Leben, sondern einen Tanz, singen nicht ihre Empfindungen, sondern eine Arie. Seine Malerei ist, bis die Eisluft des Empire sie erstarren machte, locker und weich, voller farbiger Zauber und ausgesuchtester Feinheiten. Bald rauschen auch die Farben auf

aus venetianischen Tiefen wie das Glutrot der Gräfin Bellegarde beim Grafen Harrach in Wien, bald erprobt sich eine den Engländern abgelernte Kunst daran, aus dem Weiß der Schleiergewänder oder wolkiger Hintergründe oder dem Schwarz einer Damenrobe selbst noch wieder Farbe werden zu lassen, das Schwarz spielen zu lassen mit den Reizen und Brechungen reich geschliffenen Achates und mit roten Lippen, einem roten Band im Haar die Diskretion scheinbarer Farblosigkeit zu malerischen Ausschweifungen zu rufen wie in dem Bilde seiner Gattin im Belvedere in Wien.

Angelica Kauffmann ist die Älteste unter den Dreien und Frau. Sie reicht noch in die Generation von Graff und des philantropen Sturmes und Dranges hinein. Daher wohl die Offenheit, das Geradezu ihrer Physiognomien und Gebärden, vielleicht auch die Aschermittwochsstimmung nach dem Faschingszauber des Rokoko in dem schwärzlichen Grau der Gewänder ihrer Vestalinnen, den dichten Verhüllungen ihrer Frauen, den nächtigen Hintergründen ihrer Tragödinnen. Ihre Technik hat eine angenehme Weichheit, aber auch weibliche Unentschiedenheit, ohne Wagnisse und Überraschungen, und in allem, was sie sagt, ist eine gewisse Geschwätzigkeit, gegen die die sehr zurückhaltende feine Art Tischbeins wohltuend absticht.



Cassel, Gemäldegalerie — *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

WILHELM BÖTTNER:
DÄDALUS HEFTET IKARUS DIE FLÜGEL AN (1786)

Fr. August Tischbeins Ruhm als Maler der Goethezeit wurde lange verdunkelt durch den seines Vetters Joh. Heinr. Wilhelm Tischbein (1751–1829), dessen Bildnis Goethes in der Campagna ihn zum Goethemaler im Bewußtsein der nachlebenden Geschlechter gemacht hatte. Mit Unrecht. Die Stimmung Goethischer Dichtung – der Iphigenie, des Tasso, der Wahlverwandtschaften – ist bei Friedrich August, nicht bei Wilhelm. Dieser ist Zeitgenosse, aber nicht Artgenosse seines Vetters. Aus dem allgemeinen Stil der Zeit hat er manches in seine Kunst hinübergenommen. Die Dar-

stellung seiner Figuren in einer Rolle, Goethe als Kunst- und Weltenwanderer in schöner Pose vor den Ruinen der Campagna, die Herzogin Anna Amalia priesterlich auf einer Marmorbank vor ionischen Säulen, die rührende Historie todgeweihter Jünglinge – Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen beim Schachspiel ihr Todesurteil – und die rhythmischen Bewegungen tanzender Nymphen in seinen späten Idyllen. Aber es ist alles gröber, steifer und stumpfer bei ihm, es fehlt die innere Kultur, die die äußere Form erzeugt. Deshalb ist er auch abhängiger, abhängiger von antiken Vorbildern, pompejanischen, vom Theater – die Konradszene mit einem gräßlich rosaroten Theaterkostüm der Jünglinge scheint eine direkte Theaterreminiszenz – und auch von der Natur. Seine Typen sind oft derber und realistischer; er malt Stilleben und Tiere, gleich schlecht freilich wie die übrigen Bilder, anstreicherhaft, farbig schreiend und doch weich, kraftlos. Die Kulturlosigkeit, eine Art von Naturburschentum, macht ihn sowohl nach der klassizistischen wie nach der realistischen Seite hin zu einem stärkeren Mitgänger der kommenden Generation. Dennoch hält ihn das Zeitgebundene dieses weichen Stiles auch von der letzten Entschiedenheit und Härte derer um Schiller fern. Er hat den Weg zum Publikum, aber nicht zu einer eigenen Kunst gefunden.



Weimar, Goethe-National-Museum *Aus Brieger: Wilh. Tischbein, Propyläen-Verlag*

HEINR. WILH. TISCHBEIN: HERZOGIN ANNA AMALIA VON WEIMAR

Die Zeit des empfindsamen Klassizismus ist die einer edlen Menschlichkeit. Die gleichmäßige gesellschaftliche Atmosphäre, die im Rokoko in Frankreich herrschte und im deutschen Rokoko so ganz fehlte, scheint jetzt erst die deutsche Kultur zu jener Einheit zu binden, in der ein beherrschendes Bildungszentrum – Weimar und Goethe – die Einheit des Hofes



Frau Oberst v. Hohmeyer, Darmstadt Phot. V. d. Smissen, Darmstadt

JOH. AUG. NAHL: NARZISS

in Paris ersetzt. Deshalb tritt auch der Kreis der holländisierenden Maler, der Interieurs, der Bauernkneipenbilder, der Landschaften und Tierbilder zurück. Die Maler, die sich auch innerhalb dieser Generation in diesen Themen versuchen und bewähren, nehmen in irgendeiner Weise an dem Stil dieses empfindsamen Klassizismus teil. Es sind vor allem ein Interieurmaler, der reizende kleine Bildchen geschaffen hat, Georg Karl Urlaub (1749–1809), ein Pferdemaler, Joh. Georg Pforr (1745 bis 1798) und einige Landschafter, besonders Joh. Chr. Klengel (1751–1824) und Aug. Friedr. Rauscher (1754–1808). Urlaub ist im besonderen Sinne Interieurmaler, insofern als der Raum, der die Figuren birgt, sehr stark über sie hinauswächst, und diese, wenn man nur die perspektivischen Verhältnisse ins Auge faßt, im Raum wirklich drin sitzen, besser als die Personen auf den Bildern Junckers. Dennoch ist der Raum leer, wie man es in den Goethe-Häusern, den überlieferten Zimmern der Zeit selber findet. Der Raum ist nicht ein Wesenhaftes, in dem die Seele der Bewohner schwingt, ist nicht ein Äußeres, in das die Bewohner viel von sich hineingetan, und in dem Hell und Dunkel, Licht und Gegenstände, die das Licht aufsaugen, schon für sich leben und den Menschen einspinnen, sondern der Raum ist nur ein Platz für die Menschen, eine Bühne, auf der



Frankfurt a. M., Städel-Museum Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

JOH. GEORG PFORR: PFERDESCHWEMME (1786)



Frankfurt a. M., Städel-Museum *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

GEORG KARL URLAUB: EINE HAUSFRAU HÄLT ABRECHNUNG MIT IHRER MAGD (1798)



Frankfurt a. M., Städel-Museum *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

GEORG KARL URLAUB: BILDNIS DES FR. AD. KARL VON HOLZHAUSEN (1789)

weder etwas von diesen Menschen noch von ihren Möbeln eine feste Stelle hat. Es ist eigentlich ein ungemütlicher Raum. Gemüt und Leben verbleibt den Personen, und es ist nur bewundernswert, wie im scheinbar Trivialen – eine Hausfrau rechnet mit der Magd über das Gemüse ab, das sie vom Markt bringt – im Zufall und ganz bequemen Dasitzen die Anmut dieses Stiles zur Geltung kommt. Vom schlanken Stehen der Magd geht eine leichte Bewegung zu reichen rhythmischen Wendungen der Frau hinüber, die sich in Rundungen des Tisches, Tellers und Korbes auf dem Stuhl verlaufen, um an den Pfosten der Stuhllehnen sich wieder aufzurecken. Die Frau in rundlichen Formen trägt ein durch frische Farben betontes Seidenkleid, und so ist auch in der Nonchalance der Haltung, der Intimität des Häuslichen der Grundton frauenhafter Anmut gewahrt. Vor allem aber wirken diese Bilder – was die anderen durch ein Bauern-Milieu erreichen wollten – gerade durch diese bürgerliche Adrettheit der Personen echt und natürlich.

Man begreift, daß Urlaub, wenn er Personen in einer Landschaft malte wie die Holzhausens im Städelschen Institut in Frankfurt, der Landschaft mehr Raum gab als Fr. Aug. Tischbein. Aber das geschieht im übrigen genau im Sinne der Zeit so, daß die Person



Weimar, Schloß-Museum Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

JOH. CHR. KLENGEL: ARKADISCHE LANDSCHAFT (SEPIA-ZEICHNUNG)

nach dem Leben, der Park dahinter nach dem Kulissenschema gemalt wird; die Person mit der lässigen, bequemen Grazie wie ein englischer Lord, die Landschaft wie zerlaufene Farben auf der Leinewand. Dieser Gegensatz von Substanz und Wesenlosigkeit bewirkt, daß nun die Figur auf der Oberfläche der Landschaft emportreibt wie ein auf dem Wasser schwimmender Balken.

Der Tiermaler Pforr, Fortsetzer der Tiermalerei eines Wouvermann, Rugendas, Querfurt, stellt seine Pferde gern im vordersten Plan ins Relief und läßt sie reigenhaft in schönen Bewegungen und edlen Formen ihrer Kurven durchs Feld ziehen. Daß es Pferde sind, homerische Begleiter des Helden, mag für diese Zeit des Klassizismus nicht ganz belanglos sein.

In den Landschaften von Klengel und Rauscher ist das landschaftliche Objekt, Bäume und Sträucher, wie bei Ferdinand Kobell durchaus bildfüllend betont. Aber diese Bäume werden wieder idealer zu runden weichen Massen oder zu dünnem Zweiggehänge, das in elegischem Rhythmus abwärts in den Lüften schwankt. Und es wird auch dieser landschaftliche Vordergrund wieder flächiger, dekorativer, idyllischer wie bei Salomon Gessner. In der bekannten Landschaft Klengels in Gotha, wo zwei große runde Bäume vor abendlichem Himmel fast die ganze Fläche füllen, ist doch diese gewaltige Laubmasse nur wie ein Transparent, ein Schatten und ein Sieb, durch das man die roten Lichter des Abendhimmels hindurchsieht. An die Stelle des frischen Grüns tritt ein einheitlicher Ton, auf den Bildern Rauschers ein fatales Braungrün wie bei einem Öldruck, weil auch hier die runden Formen und schwingenden Bewegungen alles sind. Natur ist wieder nur Begleitung für Empfindungen des Menschen geworden, unsinnlicher, empfindsamer und gehaltener als im Rokoko, aber doch Stimmung für den Menschen wie dort. Und dieser spricht zu ihr:

Ich freute mich bei einem jeden Schritte
Der neuen Blume, die voll Tropfen hing;
Der junge Tag erhob sich mit Entzücken
Und alles war erquickt, mich zu erquicken.

Der abstrakte Klassizismus und moralisierende Naturalismus

Auf das herbstliche Rokoko des empfindsamen Klassizismus folgt ein Winter streng und kühl. Ein Reif legte sich auf die Blätter und Blüten des Rokoko, machte den Leichtsinn erstarren, die Zärtlichkeiten erkalten, die Fülle verarmen, die Reize verblassen. Aber im dünnen Boden des vereisten 18. Jahrhunderts keimte bereits die Saat, die im 19. Jahrhundert Früchte bringen sollte. Für die neue Jugend, die Generation Schillers, war diese kühle eisige Luft nicht die eines herben Winters, sondern die der höchsten Bergspitzen. Unter der Asche glühte das Feuer der Idee. Diese Ideen hießen: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Von Natur ist nicht viel die Rede, nur vom Menschen und neuen menschlichen Ordnungen. Aber die Natur war implicite darin enthalten; denn was sprengte mehr die Fesseln der Gesellschaft und Konvention als Natur, wann setzte die Teilnahme an allem Menschlichen mehr Gleichheit und Brüderlichkeit voraus, als wenn auch in der Form von Tier und Pflanze das Menschliche mitgefühlt wurde?

Wie man schon im empfindsamen Klassizismus durch Rückkehr zur Antike sich vom Rokoko befreit und einen neuen Lebensstil gefunden hatte, so suchte man auch jetzt auf diesem Wege weiterschreitend durch die Antike zur Natur, zum Menschen an sich zu kommen, zum Menschen, der aller Konventionen bar, ganz Anfang, ganz Natur, ganz Mensch war. Der nackte antike Mensch der griechischen und römischen Skulptur war Symbol und Ausdruck dafür.

Denn das ist das Wichtigste dieser strengen klassizistischen Formenkunst; dieser harte unerbittliche Bild- und Menschenbau ist im letzten Grunde revolutionär; nicht aufbauend, sondern zerstörend. Die Gesetzmäßigkeit seiner Bildlogik ist ein Kampf gegen bestehende Gesetze, gegen die Tyrannis des ancien régime.

Es gibt Äußerungen der Zeit, in denen sich diese revolutionäre Stimmung auch im Ton ganz revolutionär gibt, revolutionär selbst der Antike gegenüber. Die Philosophenprügelei von Jac. Asmus Carstens (1754–1798) ist bei aller antikisierenden Formengebung doch zugleich auch eine Offenbachiade, eine Travestie auch dann, wenn sie sich auf den Spötter Lukian berufen konnte. Auch das Gastmahl des Plato, in dem die Teilnehmer mit hochgezogenen Beinen so recht hingelümmelt bei Tische sitzen mit richtiger Empfindung dafür,



Weimar, Schloß-Museum — JAC. ASMUS CARSTENS: PHILOSOPHENPRÜGELEI — *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

daß beim Denken und Diskutieren der Geist die antiken Posen vergißt, ein Gastmahl also, bei dem die Philosophen an sizilischen Stranden ausgezogene Kantianer sein könnten, ein solches Gastmahl widerspricht allen Begriffen von einem Klassizismus, der gerade an diesem Thema von der Schönheit und Geistigkeit antiker Kultur mit tiefster Gehaltenheit und ehrfürchtigstem Respekt sich auszudrücken pflegte.

Vor allem: Diese Generation hat einen Karikaturisten hervorgebracht, der nur wohl deshalb in der geistigen Bewegung der Zeit so wenig beachtet ist, weil wir von dem Pathos der Zeit betäubt, den Unterton des Burschikosen zu wenig zu hören gewohnt waren. Der Sturm und Drang Schillers in den Räubern mit seiner aufrührerischen Gesinnung liegt uns zu stark im Ohr, um für die lockereren Weisen frecherer Revolutionslieder sie offen zu haben. Dieser Karikaturist ist der Hannoveraner Joh. Heinrich Ramberg (1763–1840). Ohne einen langen Aufenthalt in England und Einfluß der englischen Humoristen hätten gewiß auch seine Bilder und Zeichnungen nicht den Witz und die fröhliche Derbheit erlangt, mit denen er die Antike und Gegenwart parodiert.

Er vermehrt das Kapitel aus dem 18. Jahrhundert, wie sich die geistige Bewegung zwischen zwei Polen, französischer Frivolität einerseits und englischer Sentimentalität und englischem Humor andererseits, hindurchbewegt, von der einen gebildet und verführt, von den anderen entfesselt und befruchtet, ein Kapitel, das bei der Empfindsamkeit eines Füger, eines Fr. Aug. Tischbein und einer Angelika Kauffmann, mehr noch bei ihren malerischen und landschaftlichen Ingredienzien hätte ausgesponnen werden können. Die Liebesidyllen des Rokoko verwandeln sich bei Ramberg in freche Soldaten und Lagerszenen, man spürt die Luft von Wallensteins Lager, und in der unmalerischen glatten Art, wie von hübschen Kavalieren, sich zierenden Dorfschönen, angstvollen und tölpelhaften Gatten erzählt wird, sind wir ganz im 18. Jahrhundert. Er schildert Volksszenen in Wien und in Italien mit übertreibender Derbheit, immer nach der Seite lustiger Poussaden, und entwickelt in der Rokokotradition der Zurschaustellung, von Nuditäten eine saftige Natürlichkeit, als gälte es zu demonstrieren, daß Nymphen und Kühe, Menschen und Schweine gleichermaßen Produkte einer lebenszeugenden Natur sind. Es ist die Stimmung wie in den Versen: „Uns ist so kannibalisch wohl, als wie fünfhundert Säuen!“ – ein Ton, der, schon von dem Sturm und Drang des jungen Goethe angeschlagen, sich durch die Veredlung des empfindsamen Klassizismus hindurch in dieser Generation erhält. Er parodiert Pfaffen und Bischöfe, die sich Ballette vortanzen lassen, auch das Zeitprodukt des Geheimen Rates, indem er für jede Situation einen besonderen Rat erfindet, von denen der Hofrat – ein Hausknecht, der den Hof fegt – und ein Kabinettsrat genannt seien. Er parodiert die Antike und schafft ausgezeichnete Karikaturen in Illustrationen zu Terenz. Es geht sehr derb und ungeniert zu, und dennoch mit einem Rest von Grazie, geschmeidiger Bewegung und gestellter Form, von bewegtem Klassizismus mit einem Worte auch hier.

Positiver, revolutionärer im Inhalt, aber nicht in der Form drückt sich der neue Geist in bestimmten Bildinhalten aus, deren Überschriften jedesmal lauten könnten: in tyrannos. Eine Mutter mit ihrem Kinde, die kniefällig das Herz des Tyrannen zu rühren versucht zu-



Hannover, Kästner-Museum *Phot. V. d. Smissen, Darmstadt*

JOH. HEINR. RAMBERG: VOLKSSZENE AM GOLF VON NEAPEL

gunsten des danebenstehenden gefesselten Gatten – ein Bild von Phil. Friedr. Hetsch (1758–1838). Der Tod der Virginia, ein Lieblingsthema besonders der älteren Generation, soweit sie an dem neuen Geiste teilhat, von Füger öfter gemalt, Carstens' Einschiffung des Tyrannen Megapenthes, dem sich ein Schuster auf den Nacken setzt, und auch das Bild des jungen Schick, David vor Saul, sie alle demonstrieren bildnerisch dasselbe wie Schiller im Don Carlos und im Tell, Gleichheit vor dem Tode, den Schrei und die Rache der Unterdrückten, Sir, geben sie Gedankenfreiheit!

Aber freilich das Wesentliche dieser Generation liegt nicht im Negativen, in der Karikatur. Sie suchte mit glühender Idealität nach einem neuen Inhalt für diese Ideale von Freiheit und Gleichheit, suchte nach einer natürlichen Form der Menschlichkeit und fühlte, daß diese auch nicht die eigene gebildete literarische Welt kultivierten Bürgertums sein konnte, das sich doch schließlich auch mit seiner Bildung im Schatten der Höfe bewegte. Pfui über das tintenklecksende Säkulum! Die Wilden Rousseaus und Barden Ossians hatten ihre Rolle schon ziemlich ausgespielt. Wo also sollte man den neuen Inhalt hernehmen? Und nun ist es wieder ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts, daß man aus derselben Quelle, mit der sich das höfische Leben seine Ordnungen formuliert hatte, aus der Vernunft, glaubte auch einen neuen Inhalt gewinnen zu können, der, ohne daß man ihn immer nannte, die Natur war. Der Glaube an die Voraussetzungslosigkeit der Vernunft, an die Kraft der Deduktion, an die logische Form, der schon Kant bestimmt hatte, die Objektivität der Welt und ihre konstitutiven Merkmale aus Formen der Logik, des Syllogismus, herzuleiten, derselbe Glaube sollte jetzt dazu dienen, die Tradition der Kultur zu zerstören und die neue Voraussetzungslosigkeit, Freiheit, Natürlichkeit, Menschlichkeit zu gewinnen.

Diese Logik des Selbstverständlichen, diese Voraussetzungslosigkeit und innere Vernünftigkeit fand man in der Antike. Die Form, die sie bot, schien reine innere Gesetzmäßigkeit, der Inhalt reine unverbildete Menschlichkeit. Man sah so wenig wie in der Philosophie, daß es Folgerungen ohne Voraussetzungen nicht gibt, und daß diese Voraussetzungen, auch wenn sie die Klarheit und Selbstverständlichkeit der Antike enthielten, das Menschliche auch nur in einer Form, in einer eigenen Konvention und Beengtheit darbot.

Und das bedingt nun die Besonderheit dieses Klassizismus, wie ja schon das Rokoko, der empfindsame Klassizismus ihre besondere Antike und ihre besondere Art sie nachzuahmen gehabt hatten: einmal die Abstraktheit, das Mathematische dieses Klassizismus, seine Leere und rein formale Haltung, seinen Konstruktivismus, sodann die besondere Wahl innerhalb der antiken Denkmäler, die vollzogen wurde nach dem eigenen Ethos und Pathos dieser Generation, zuletzt aber auch die besondere Mischung dieser imitierten und konstruierten Antike mit dem Naturalismus dieser Generation, ihrem revolutionären und gesinnungsfesten Auftreten.



Weimar, Schloß-Museum — Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

JAC. ASMUS CARSTENS: ETEOKLES' AUFBRUCH ZUM KAMPF

Man geht von außen an die antiken Statuen heran, ohne Gefühl für ihre Sinnlichkeit und Vitalität. Man konstruiert entweder die Formen more geometrico, nach mathematischen Prinzipien, und setzt solche konstruierten Formen zusammen, als sei auch der Mensch nichts anderes wie ein Grabmal der Zeit mit würfelhaftem Sockel, zylindrischem Leib und einer Kugel als Haupt – die Vorliebe der Zeit für das Ägyptische beruht darauf –, oder man nimmt antike Statuen, natürlich am liebsten solche des römischen Klassizismus, reduziert sie noch etwas auf die stereometrische Formel hin, setzt sie auf eine Bühne hin und dreht ein Uhrwerk in diesen starren Körpern auf, damit sie sich nach Dichters Worten bewegen. Wie hat sich Carstens mit diesen Dingen abgequält und doch nur erreicht, daß man aus Achtung vor dem Ernst der Gesinnung des Künstlers vor seinen Geschöpfen die Augen schließt. Oder aber man läßt Akte posieren und begnügt sich mit einem statutarischen Modellrealismus. Das ist dann wenigstens lebendig, und es kommt nur auf den Gehalt der Posen, die Idee des Stückes an, die sie spielen, ob wir uns mit dem Bilde abfinden oder nicht.

Es entsteht eine besondere Art von Naturalismus auf diese Weise, und zwar nicht nur in der plastisch-räumlichen Kraft, mit der diese Formen jetzt sich durchsetzen, sondern in dem besonderen Verhältnis, in dem der Künstler jetzt vor diesen Formen sehend und stehend gedacht wird: nicht mehr verehrend, bewundernd oder pygmalionhaft verliebt, sondern studierend, mit Fleiß dem Äußeren und von außen her zu Leibe gehend. Dies Äußere selbst hält still, es tritt nicht auf und will nicht von sich aus etwas bedeuten. So kommt es, daß selbst das Allerunnatürlichste, das Gipserne dieser Statuen und ihre akademische Existenz, doch mit dem Modellcharakter auch ein neues Verhältnis des Künstlers zu seinem Objekt vermittelt, etwas, was der Achtung vor der Natur als dem Gegebenen entspricht und, grob gesagt, selbst da ein Abmalen ist, wo es konstruiert ist, und gerade mit diesem Abmalen ein neues Ethos der Selbstaufopferung, des Studiums, der Hingabe des Künstlers andeutet. Das ist es, was uns bei diesen langweiligen, inhaltlich gleichgültigen antiken Szenen eines Carstens fesselt, mindestens ernst stimmt. Wenn Goethe Wissenschaft treibt, ist er immer



Stuttgart, Museum der bildenden Künste *Phot. des Museums*

EBERH. WÄCHTER: HERKULES AM SCHEIDEWEGE

irgendwie auch Genießer, Schiller ist Historiker, wie die Griechenforscher jetzt Philologen werden.

Freilich mit diesem neuen Ethos künstlerischen Fleißes und forschender Hingabe ist nur das Geringste im Ethos dieser Zeit angegeben. Ihr Eigentlichstes und von der Antike Unabhängiges liegt wo anders.

Zunächst gegenüber dem empfindsamen Klassizismus in einer kräftigeren, männlicheren Gesinnung. Eine außerordentliche Willensbestimmtheit und Energie, deren Oberflächenreflex die das Auge verletzende Härte von Formen und von Farben ist, von Lokalfarben kraß und unvermittelt gegeneinander gesetzter Violetts, Grüns, Rots und Brauns, dazu eine Unerbittlichkeit des Charakters und der Handlungen führen diese Generationen zu einer bestimmten Art der Antike, zu dem Heroischen als Symbol des Charaktervollen und geistig Entschlossenen. Man könnte es auch das Spartanische nennen und an die Kunst des Polyklet dabei denken, die uns nur in römischen Kopien überliefert ist, oder an die cäsarisch-römische Kunst mit ihren soldatischen oder gladiatorenhaften Schaustellungen. Der Reiz des Hellenismus, den noch der empfindsame Klassizismus verspürte, ist wie weggeblasen.

Die Kraft freilich, körperlich und geistig, die man hineinlegte in diese Gestalten, war die Leistung der Epoche selbst und hatte nichts mit Antike zu tun, sie war eine humane und naturalistische, moralische Haltung und Gesundheit als staatsbürgerliche Tugend, ja Gesundheit und Kraft selber als moralische Haltung. Der bekannte Karton von Carstens, die Nacht mit ihren Kindern, eine Frau, die im Begriff ist, zwei Kinder wie eine Schutzmantelmadonna in ihren Mantel zu hüllen – hinter ihr sitzen Schicksalsgöttinnen – ist trotz starker Anklänge an Michelangelosche Gestalten nicht so schicksalshaft wie die weiblichen Akte der Mediceergräber, sondern in der Hauptgruppe wirkt das Volle und Reiche der Körper als eine mütterlich-lebensschenkende Kraft und sorglich-bettende Güte. Es gibt ein kleines Bild von Hetsch, zwei nackte kleine Buben, die zwischen sich noch einen kleineren tragen, und deren einer diesem einen Kranz aufsetzt. Das hat nicht die Grazie und die familiäre Wärme des Tischbeinschen Familienbildes, nicht die Anmut von dekorativen Kinderspielen einiger Bilder

Rauschers in Gotha, auch nichts von amouröser Kokettheit der Rokokoamouretten, sondern eine sehr bestimmte triumphale Haltung — sehen wir nicht prächtig aus? — und dazu eine leuchtende naturalistische Frische des Gutgewachsen- und Gutgenährtseins, eine kernige Festigkeit wie die Malweise selbst. Es könnte eine prachtvolle Reklame sein für ein gutes Kindernährmittel oder eine Aufforderung an Mütter, die Kinder selbst zu stillen. Es ist ganz unantik, im Grunde ganz naturalistisch.

Deutlicher tritt das Moralische dieses Stiles zutage in den szenischen Bildern und unterscheidet sich von der pädagogischen Tendenz des empfindsamen Klassizismus wie das Diktat eines Schulmeisters von dem Erscheinen einer edlen Frau, in deren Gegenwart alle häßlichen Worte verstummen, oder wie Morallehre von Lebensweisheit. Auch darin ist dieser Stil männlicher, aber auch reizloser und langweiliger. Zwischen Genuß und Tugend steht Herkules am Scheidewege, Herkules ein muskeltüchtiger Jüngling, zum Lastentragen geschaffen, die beiden Frauen neben ihm gleich reizlos, die eine etwas entblößter und etwas bewegter, verführerischer, aber nur im Bilde, nicht für den Beschauer des Bildes, die andere im strengen Profil mit erhobenem Finger, die verkörperten 10 Gebote. Sie hat sicherlich eben einen Vers aus Schiller zitiert — ein Bild von Eberhard Wächter (1762—1852). Die Mutter der Gracchen mit ihren beiden Kindern — das eine eine etwas fatale Erinnerung an Rubenssche Buben — stellt ihre Söhne als ihren schönsten Schmuck einer Frau vor, die ihr kostbare Geschmeide hinhält, ein Bild von Hetsch. Ein anderes Bild von Wächter charakterisiert Hiob als den edlen Dulder vor seinen Freunden, ein Bild, das wiederum an andere erinnert, in denen Sokrates' Standhaftigkeit und Sterbebereitschaft gewürdigt werden. Von den Tyrannenbildern und ihrer moralischen Tendenz war schon die Rede. Das empfindsame Familienbild wird abgelöst durch die tragisch-moralische Totenklage — Andromeda am Grabe Hektors — oder die Rettungen der Alten durch die Jungen, der Frauen durch die Männer.



Stuttgart, Museum der bildenden Künste — *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

EBERH. WÄCHTER: HIOB UND SEINE FREUNDE

Die abstrakt-allgemeinste Formulierung der Bürgerpflicht und staatsbürgerlichen Moralität fand ihr Symbol in dem für das Vaterland zu kämpfen und zu sterben bereiten Krieger. Das Unantike und Moralische liegt nun darin,

daß diese Krieger es nicht von Haus aus sind, daß das Kriegerische nicht als kampffroher Typ und körperliche Herrlichkeit vorgeführt wird, sondern als schwere Pflicht, als männlich-moralischer Entschluß. Der Krieger reißt sich los, Kriegers Abschied ist das ewig wiederkehrende Thema bei Carstens und seinen Nachfolgern, auch denen der älteren Generation, die sich Carstens' Einfluß beugen. Hektors Abschied, Eteokles zum Kampfe eilend, und andere antike Vorwürfe für dieselbe Moral sind die speziellen Stoffe, die man wählt. Immer stehen jammernde und verzagte Frauen auf einer Seite des Bildes. Auch in der antiken Aufmachung sieht man dem Helden an, daß er seine Rüstung nur selten trägt, irgend etwas ist daran nicht nur im stark betonten Ausdruck heftigen Entschlusses und innerer Überwindung, sondern auch in der Konstruiertheit und Ungebrauchtheit der Rüstung, was an ein Mitglied der freiwilligen Feuerwehr erinnert, das nie daran gedacht hat, daß einmal ganz Troja brennen könnte. Man könnte im Sinne der Zeit des 18. Jahrhunderts von einem sentimentalen Militarismus in diesen Bildern sprechen. Man sieht leicht, daß zu diesen Bildern immer ein Kommentar gehört, daß die Gebärden und Formen durch sich selbst nicht wirken wollen, daß infolgedessen jede Ballade von Schiller – von Dramen gar nicht zu reden – mehr Inhalt und erziehliche Bedeutung hat als alle diese Bilder zusammen.

Wichtiger als ihr Inhalt ist deshalb auch ihre Form, eine Komposition, die man auch bildnerisch als ausgesprochen dramatisch bezeichnen könnte, auch darin sehr im Gegensatz zu der reigenhaft verbindenden Art des empfindsamen Klassizismus. Das Wirksame sind die Raumgegensätze, eine mauerhafte Menschenschichtung tiefenwärts, das Unbewegte, Verhärtete, Tyrannische bildnerisch ausgedrückt, und eine personenhafte Bewegung parallel dem Bilde und senkrecht gegen jene Menschenmauer, das Aktive, Kämpferische, Toreinrennende. Sodann eine dramatische Fassung des Schemas des 18. Jahrhunderts, des leeren Grundes für eine herrschende Figurenkomposition. Dieser Grund wird jetzt räumlicher, eine Leere, nicht weil etwas fehlt, sondern eine Leere, die wirklich da ist und wirkt, streng in den Linien, ohne Beiwerk, ein



Stuttgart, Museum — Phot. Dr. Stoedtner, Berlin

GOTTL. SCHICK: DAVID VOR SAUL

sichtbarer Hohlraum, von ernsten Säulen oder glatten Wänden hinten abgeschlossen, ein Raum in dem es widerhallt, ein Resonanzboden des moralischen Pathos. Diese Komposition und Hintergrundsbehandlung ist das wirklich Eindrucksvolle einiger Bilder.



Stuttgart, Museum der bildenden Künste *Phot. des Museums*

EBERH. WÄCHTER: DIE TRAUERNDE MUSE AUF DEN TRÜMMERN ATHENS

Auf ihr beruht auch ihr großer Ernst, die gesammelte, geballte Kraft, der Fanatismus der Idee, der keine Zerstreuung duldet, und eine Abwesenheit aller Reize, eine Enthaltsamkeit nicht der Entsagung, sondern der Kraft, die man als moralisches Training bezeichnen möchte, sowie diese Männer als Gladiatoren der Tugend.

Vorbilder für diesen Stil gab es wohl auch, am ehesten bei Andrea dell Sarto und dessen kargen Hintergründen oder bei Fra Bartolomeo und dessen stämmig-rhetorischen Aposteln. Dennoch bleibt stets ein Unterschied und ein Rest von ganz Eigenem, und das ist die Entschiedenheit des Dramatischen und Moralisierenden gegenüber aller bloß schönen Pose und architektonischen Symmetrie und auch das Naturalistische der Figuren. Es ist eine weniger geschlossene Bildfügung, wenn man will, mehr Bühne und Theater, von lebendigen Menschen gespielt.

Eine besondere Beachtung verdient das Verhältnis dieser Künstler, besonders Carstens' zu Michelangelo, an dem besonders der Gerichtsgedanke und seine moralische Bedeutung, ein gewisser Einklang körperlicher Form mit elementaren Mächten der Natur, das wolkenhaft Auf- und Abschwebende oder gewitterhaft Geballte, und der starke menschliche Ausdruck fesselten. Aus dem Jüngsten Gericht der Sixtinischen Kapelle wurde am meisten entlehnt von Carstens, aber auch von K. Wilh. Kolbe. Ebenso klar zutage liegt der Unterschied: nicht nur, daß Michelangelo Original ist, diese Maler abgeleitete Kunst produzieren, sondern daß in der Art, wie sie es tun, die unmittelbare Gewalt des körperlich Sieghaften, Drohenden, Schweren, Quälenden und Raumsprengenden wieder in eine peinlich gearbeitete, sorgfältig zusammengesetzte, fleißig beobachtete und moralisch-allegorisch motivierte Bühnen-



München, Neue Pinakothek — Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

JOH. PETER LANGER:
KRONPRINZESSIN THERESE VON BAYERN (1812)

komposition erstarrt, eine gewaltige bildnerische Schöpfung zur fleißigen thematischen Arbeit.

Die Schwäche dieses Stiles ist das Weibliche und das Verliebte. Marquis Posa kann man ertragen, Wilhelm Tell, Wallenstein sehr schön, aber Thekla und Max Piccolomini unmöglich. Als Kunst des 18. Jahrhunderts setzt dieser Stil auch das Thema der allegorischen Figur fort, der Musen und Grazien und Parzen. Von Wächter gibt es mehrere solcher Bilder. Die Reihe solcher Idealgestalten ist für die Entwicklung und das Sterben des Rokoko bezeichnend genug. Die allegorischen Frauen des Rokoko produzieren sich selbst, die des empfindsamen Klassizismus ein Gefühl, die des abstrakten einen Beruf, eine Pflicht. Die ersten bitten um Blick und Gehör, die zweiten um Teilnahme und ein mitfühlendes Herz, die dritten um Ruhe. Schrecklich ist es aber, wenn eine ideale Liebesszene dargestellt wird, Paris und Helena, ein beliebtes Thema der Zeit, wie etwa auf einem Bild von Hetsch. Hier sitzen beide auf einem Empiresofa nebeneinander, Paris spielt die Leier, und Helena sieht ihm begeistert in die Augen, indem sie ihn mit der Hand am Kinn streichelt; beide sind mit großem Aufgebot an strenger Form und kalter glatter Malerei gestaltet. Das ist nun so, als ob antike Statuen in einem Gipssaal plötzlich miteinander ein Verhältnis anknüpfen wollten, und indem sie sich zu diesem Behufe einander zuwenden, die schmerzliche Erfahrung machen müssen, daß das, weil sie aus Gips sind, so schwer geht.

Sowohl diese Szenen wie die allegorischen Frauen verraten mehr als deutlich, daß kein Schönheitsstreben, keine Sinnenfreudigkeit den Weg zur Antike gewiesen hatte. Das Antike im Klassizismus war Tradition. Dieser Klassizismus nur auch einer im 18. Jahrhundert, seine besondere Note ist, von der Abtstraktheit abgesehen, die moralische Sentimentali-

tät, das Menschliche gesehen unter dem Begriff der Pflicht, und das Antike und Rokoko in gleicher Weise Zerstörende des Naturalismus. Man sehe sich diese Frauen oder antike Dichter in der Landschaft an, die auf den Ruinen, den Zeugen großer Vergangenheit, sitzen. Sie sind Kinder der Zeit im antiken Kleid, das sehr schlecht sitzt, sowie auch die antike Pose von schlechter Regie zeugt. Was von antiker Stellung übrig geblieben ist, ein schlechter Abklatsch nur des Originalen, genügt gerade zu zeigen, daß diese angestrengten Denker und Dichter das nicht nur für sich tun, sondern auch um das Ideale ihres Berufes der Menge vorzuführen. Auf einem Bilde von Wächter stehen die Landleute halb gerührt, halb entsetzt neben dem heftig dichtenden Virgil.



München, Neue Pinakothek *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

MORITZ KELLERHOVEN: WEIBLICHES BILDNIS

Wie tief im Grunde auch diese Künstler und dieser Stil der Natur verschuldet und verhaftet sind, beweisen ihre Bildnisse. Diese sind die ganz großen Leistungen und das einzig Überzeugende ihres Stiles. Und man könnte leicht ein ganzes Dutzend und mehr ausgezeichneter Porträtisten dieser Zeit nennen.

Das Wesentliche dieser Bildnisse ist eine Strenge, die sich sowohl als Wahrheitsliebe und unerbittlicher Naturalismus kundgibt, als auch in einer Stilisierung, die zu unerhörter Verfestigung der Erscheinung führt und Charaktere erzeugt. Es sind lauter Willenstypen, denen wir begegnen, Hartköpfe und Pflichtmenschen, aber immer überleuchtet von einem Idealismus, der jeden Gedanken an bürokratische Verknöcherung fernhält. Zähigkeit des Täters ist verbunden mit Begeisterung des Dichters. Auch im Bildnis überwiegt das Männliche, und siegt es. Dem Weiblichen geschieht Unrecht, indem es zu abstrackt und kalt, oder zu männlich, zu wahr und häßlich geschildert wird. Die Kalten sind die statuarischen, die antike Statuen spielen möchten, wie in einem Bilde von Johann Peter von Langer (1756–1824). Hier ist wie in den antikisierenden Darstellungen jede Form kuglig oder zylindrisch gearbeitet, jede Falte gotisch zurechtgelegt, und da das, was von der lebendigen Person übrig geblieben ist, ein Köpfchen mit Ringellocken, eine Haltung





Stuttgart, Museum der bildenden Künste — *Phot. des Museums*

PHIL. FRIEDR. HETSCH: WEIBLICHES BILDNIS



Stuttgart, Museum der bildenden Künste — *Phot. des Museums*

UNBEK. MEISTER: WEIBLICHES BILDNIS

wie die eines Volksredners, recht linkisch ist, so resultiert daraus der Charakter des modellhaften Stillhaltens und einer Verkleidung, die das dargestellte Leben und seine Form in tiefen Kontrast zueinander setzt. Wie auf Rokokobildern antwortet auch hier im Hintergrunde ein Denkmal mit Reliefs und einer Statue auf dem Sockel. Die Form ist die alte geblieben, die Renaissance des 18. Jahrhunderts, aber der Geist hat sich gewandelt. Dort die Verlockung zum Bacchanal, hier zur Mumifizierung.

Im entgegengesetzten Sinne wirkt der Kontrast, wenn nicht die Strenge der Form, sondern die Wahrhaftigkeit gegenüber der Natur den Künstler bestimmt hat. Ein weibliches Bildnis von Moritz Kellerhoven (1758–1830), demselben, der das gute Bildnis von W. von Kobell geschaffen hat, ist von einer faszinierenden Unerbittlichkeit in der Darstellung der gealterten, nicht groben, aber kräftigen, sibyllenhaften Züge. Nun drückt sich gerade in der antikischen Tracht, dieser körperenthüllenden und deshalb formbedingenden und jugendheischenden Tracht, das Unförmliche des gealterten starken Körpers erschreckend aus und macht erst die bedeutenden Züge grob. Bei jungen Frauen wiederum fügt die Strenge der Form im Zusammenhang mit glattgescheitelten Haaren, dem an allen Rändern un-

besetzten knapp begrenzten Empire-Kleid der Schlichtheit des Modells die Betontheit des Sittsamen hinzu. Tugend wird Schmuck der Schönheit. Oder wenn sich die Haare revolutionär ins Gesicht ringeln, und der Blick die feste Offenheit der Männer hat, die Lippen sich trotzig und beredt vorwölben, dann haben wir die Freimütige, das Revolutions-Girl, deren köstliche Frische allerdings doch wieder dem verdankt wird, was an weiblicher Hübschheit geblieben ist. Der Verzicht auf die Anmut des empfindsamen Klassizismus und die Revolution gegen das Frauenideal des 18. Jahrhunderts ist in jedem Falle deutlich, sie sind alle auf dem Wege zur Vermännlichung, zum Redner, Charakter, Erzieher und Revolutionär.



München, Neue Pinakothek *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

SIMON KLOTZ: MÄNNLICHES BILDNIS

Überzeugend kommen diese Eigenschaften natürlich erst bei den Männern heraus. Die energische Erfassung des Individuellen – das Hübsche spielt bei diesen Bildnissen kaum noch eine Rolle – und die plastisch feste Modellierung dieses Stiles haben auch hier bestimmte Typen erzeugt, die immer wiederkehren. Es sind im wesentlichen drei:

Der Eherne – die Wilhelm-Tell-Charaktere. Ein robustes kräftiges Gesicht ist reich charakterisiert durch ein festes Muskelspiel, die Brauen winkeln nach außen in fester Knickung um. Die Augen blicken hell und scharf. Der fest eingebundene Hals, dem hohen Kragen von Soldaten vergleichbar, Vatermörder selbst bei jungen Männern, eine farblose, gern schwarze und sehr dunkel, fest gemalte Tracht, eine kräftige Modellierung und raumvolle Abhebung vom Grunde, alles spricht von Sicherheit und zäher Energie. Dennoch ist es nicht ein imperatorischer Blick, sondern ein entschlossener, der nicht herrschen, sondern eine Aufgabe erfüllen will, der sich aber nichts abhandeln läßt, so sehr alles nach außen drängt und sich durchsetzt. Das Wesentliche liegt dahinter, ein Leben, das in den vollen Lippen nach mehr Leben drängt. Ein Simon Klotz zugeschriebenes Bildnis in München ist ein Prachtbeispiel dieser Art. Vielleicht daß die Haare, die auf manchen Jünglingsbildnissen dieses Typs in kürzeren Locken, wulstiger, muskulöser, fast negerhaft sich rollen, hier noch zu



Stuttgart, Frl. M. Reuss *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

PH. FRIEDR. VON HETSCH: PORTRÄT DES HERRN RAPP

locker in die Stirn gestrichen sind. Sie stehen besser dem zweiten Typ. Nennen wir ihn den Freimütigen. Er verkörpert die revolutionären Elemente der Generation. Das Porträt Rapps von Hetsch möge ihn vertreten. Es ist ein Jünglingsgesicht mit weicheren Zügen und reicherem Lockengerahme; die Tracht ist ein Rock mit weich fallendem Kragen. Die Energie liegt fast ausschließlich in den großen, weit hinausblickenden Augen, in einer Begeisterungsfähigkeit, die ihre Ideale freimütig äußert – der verkörperte Männerstolz vor Königsthronen. In der Haltung ist das lässige Lehnen des emfindsamen Klassizismus noch da, aber der Künstler bildet es um, indem er die Figur statuarisch mit festgeschlossenem Umriß auf den Sockel legt und sie in ein reines Enface einstellt. Jedenfalls wirkt bei diesem Typ die vom Künstler erzeugte strenge Vertikale zwischen lichter und beschatteter Seite, des statuarischen Aufbaues stärker als die Energie der dargestellten Personen. Ein dritter Typ vereinigt beide und fügt zu dem Ausdruck des Persönlichen noch ein Symbol des Männlichen und Heroischen hinzu, die Uniform. Nennen wir ihn den Freiheitskämpfer. Ein Bild von Grassi verdeutlicht ihn. Dichter und Heros sind in einer Person vereinigt, und es hängt von dem Modell ab oder bleibt dem Künstler überlassen, auf welche Seite der Nachdruck gelegt wird, das Begeisterte oder Entschlossene, das Freiheitliche oder den Drill, das Individuelle oder das Uniformierte, das Menschliche oder das Martialische. Eins aber ist auch hier klar: die Uniform ist sowenig wie die Rüstung etwas dem dargestellten Menschen und ihrem Wesen ganz Angemessenes, ist ein Gelegenheitskostüm und ein notgedrungenes Mittel sich und seine andersgearteten Ideale durchzusetzen, sowie auch der Klassizismus dieser Generation nur eine Uniform, ein Notbehelf ist. Wir treten ein in das Zeitalter der Volksheere. Das Militärische wird ein Dienst, kein Beruf.

Trotz der starken Persönlichkeitserfassung in den Porträts dieses Stiles hat die Malerei keine starken Persönlichkeiten aufzuweisen, eher schon die Plastik, die einen Schadow hervorgebracht hat. Ein dichterischer Denker und denkerischer Dichter, Schiller, drückt alles aus, was die Zeit bewegt. Die stärkste und interessanteste Persönlichkeit, Carstens, ist am



Gotha, Museum — Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

JOSEF GRASSI:
HERZOG FRIEDRICH IV. VON GOTHA-ALTENBURG

stärksten gescheitert, weil sie das Abstrakte und Idealistische der Zeit in der sinnenstärksten Kunst, der Malerei, ausdrücken wollte. Er ist deshalb auch mit seinen Ideen, in denen selbst eine Allegorie auf Raum und Zeit eine Rolle spielte, fast immer nur bis zum Karton gekommen.

Die Unterschiede, die wir innerhalb der Malerei der Zeit aufweisen können, sind eigentlich nur solche der dargestellten Personen, oder sie liegen beschlossen in der wechselnden Tendenz, mehr der Natur oder dem Stil nachzugeben. Und auch diese wechselt weniger nach der Eigenart des einzelnen Künstlers als von Bild zu Bild.

Eine besondere Note in die abstrakte und kühle Struktur dieses Stiles bringt das Nachleben des empfindsamen Klassizismus hinein, ein Nachleben, das personaler, lokaler oder thematischer Art sein kann. Goethe lebte noch, als Schiller starb, und wie in Bezug auf den Wandel des Geschmackes läßt er Chiron im zweiten Teile des Faust sagen:

„Was! Frauenschönheit will nichts heißen,
Ist gar zu oft ein starres Bild;
Nur solch ein Wesen kann ich preisen,
Das froh und lebenslustig quillt.
Die Schöne ist sich selber selig;
Die Anmut macht unwiderstehlich."

Beide wirken aufeinander, und die Energie des jüngeren, stärkeren, auf die Empfindsamkeit des älteren, das Herrische der Vernunft stärker auf die Nachgiebigkeit des Gemütes. Es leben auch noch Fr. Aug. Tischbein und Füger zur Zeit Carstens', der, ohne es zu wollen, auch diese älteren tyrannisiert. Es ist wieder ein Zeichen für die künstlerische Kraft Fr. Aug. Tischbeins, daß, während Fügers Kunst durch die glatte, kalte Behandlung des neuen Klassizismus die Seele ausgesogen wird, die Porträts Tischbeins zwar auch glatter, bestimmter werden, daß aber die Rhythmik und der Fluß seiner Linien und Bewegungen sie nie wieder verläßt. Es ist nur so, als ob schleppendere Melodien, die erst in mit Teppichen verhängten Zimmern gespielt wurden, nun einen festeren Takt bekommen und in Sälen mit Marmorwänden ertönen.



Nürnberg, Germanisches Museum — Phot. Chr. Müller, Nürnberg

JOSEF ABEL: GRÄFIN MARIA THERESIA FRIES MIT IHREN KINDERN

In Tischbeins Sinne verbleibt aber auch der jüngeren Generation das Familiengruppenbild mit einem väterlichen oder mütterlichen Mittelpunkt, zu dem die seelischen Bewegungen der Kinder ebenso wie die bildnerischen Linien in zärtlichen Kadenzen hinströmen. Bei der jüngeren Generation erfährt es aber sichtbar eine starke Wandlung. Ein Prachtbild von Josef Abel (1764–1818), zu dem man eine Reihe von Familienbildnissen von Hetsch hinzufügen könnte, möge es verdeutlichen. In den Tischbeinschen Bildern verhauchte malerisch alles mehr zu einer Gesamtstimmung, linear floß es geselliger ineinander, und Erwachsene und Kinder waren durch eine unaussprechliche Harmonie gleichgestimmt verbunden. Hier auf dem Bilde Abels und auf anderen Bildern dieser Generation quellen die Formen jedes einzelnen Wesens stärker auf, auch die Falten der Gewänder; die Kinder sind mehr Kinder, spielen oder stellen sich beherzt hin. Gerade das Verbindliche und Zärtliche ist das Schwächste und wirkt affektiert. Dort entzückte die Natürlichkeit des edlen Gebarens, hier die Kraft des Seins, dort war mehr Entäußerung und Hingabe, hier ist mehr fruchtspendendes Wachstum, dort war mehr Kultur, hier ist mehr Gesundheit.

Zu diesem thematischen Einfluß der älteren Generation füge man einen technischen. Diese Generation ist am besten und eigensten, wenn sie in Erz bildet. Am fernsten liegt ihr die Pastelltechnik. Das Staubige, die Weichheit, die sie hervorbringt, man möchte meinen, selbst das Streichelnde, das die Technik dem Maler rein manuell aufnötigt, widerspricht der Härte dieses Stiles. In die Pastellbildnisse von Joh. Chr. Aug. Schwartz (1756–1816) und Joh. Heinr. Schröder (1757–1812) rettet sich deshalb auch in dieser Zeit die Malkultur

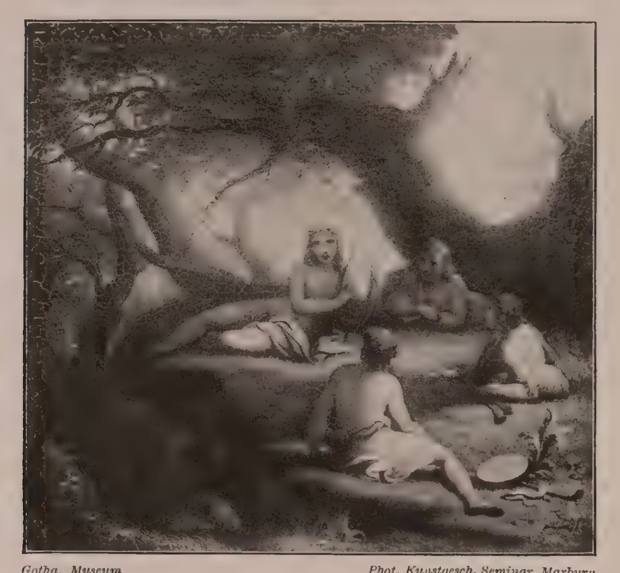
des 18. Jahrhunderts. Dem Schwarz eines Witwenkostümes und dem tiefen Blau und kühlen Weiß die Werte einer leuchtenden und differenzierten Farbigkeit abzulocken, war offenbar in der malerischen Tradition dieser Technik beschlossen. Diese Bildnisse mit ihrer zerzupften Silhouette wirken deshalb geistreicher und feiner, sie kommen dem fürstlichen Auftreten ihrer Besteller näher, und die gesuchte Strenge ihrer Darstellung hat immer zugleich auch etwas Hochmütiges und Sprühendes. Um so merkwürdiger ist dann, wie der Fleiß eines spießigen Malers, Daniel Caffé (1756–1815), der in Küstrin geboren in Dresden und Leipzig sächsisch sprechen lernte, seinem Naturalismus zu Liebe die Pastelltechnik so vergewaltigte, daß seine sehr realistischen Bildnisse mit mehr verkniffenen als kräftigen Köpfen den Eindruck von Wasserfarbenbildern machen.

Der letzte Grund des Nachlebens des empfindsamen Klassizismus ist ein lokaler. Man empfindet es allmählich geradezu als die Aufgabe Wiens, in die neue Zeit die Kultur des 18. Jahrhunderts hinüberzuführen! Es ist das Wien des Wiener Kongresses, das Wien Metternichs, das sich hier schon ankündigt. Auf Füger folgt Josef Grassi (1757–1838). Seine Bildnisse sind weicher und feuriger als die der innerdeutschen Maler, sie empfehlen sich mehr und nähern sich stärker französischen Vorbildern. Und während die Idealgestalten von Carstens und Wächter immer eine Idee vertreten, vertreten die von Grassi mehr sich selbst und ihren Körper. Es gibt von ihm in Gotha eine Reihe von Bildern, nach einem Roman eines Herzogs, darunter eine Darstellung einer Fee, einer Art Göttin der Nacht, die auf einem Wagen, begleitet von Fledermäusen und Putten, mit Fledermausflügeln durch die dunklen Lüfte fährt. Es erinnert an Fügers Messiade und möchte opernhaft durch den schönen Schwung schleierhafter Gewänder und die reinen Umrisse eines marmorweißen Körpers wirken. Gegenüber Füger sind die Formen kälter und fester, die Gebärden gezierter, die Farben – ein sehr interessantes Weinrot und Schwarz kontrastiert – schwerer und tiefer



Gotha, Museum *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

JOSEF GRASSI: MÄDCHEN MIT BÜNDEL AUF DEM KOPF



Gotha, Museum — Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

JOSEF GRASSI: APOLL UNTER DEN HIRTEN

geworden. Von strengerer Zeichnung und etwas Konstruktion abgesehen, ist es mehr der Geist der Mozartschen Oper, mehr der der älteren Generation oder des Franzosen Prüdhons als der des abstrakten Klassizismus. Eine andere Figur, ein Mädchen, das ein Bündel auf dem Kopf, Blumen im Hut und in der Hand trägt, sehr anmutig durch die Szene schreitet und dabei ihr hübsches Gesicht dem Beschauer zuwendet, ist auch sehr französisch empfunden. Der gegenüber der Goethezeit härtere Stil äußert sich hier in stärkerer Bewußtheit eigener Reize. Fragt man aber – wozu das Bild herausfordert –, welches von den Bildern zu Schillers Gedicht, Das Mädchen aus der Fremde, eine bessere Illustration abgeben würde, dieses oder ein Bild von Wächter, wo zwischen sich küssenden und sich bekränzenden Putten ein linkisches und verlegen seitwärts blickendes Mädchen auf Wolken sitzt und aus einem Füllhorn Ähren verstreut, dann kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Fast wie ein Bild des jungen Feuerbach mutet ein kleines Bild von Grassi, ebenfalls in Gotha an, wo Apoll im Abenddämmer zwischen Hirten und Bäumen sitzt. Hier ist die Stimmung des Idylls des 18. Jahrhunderts zwar ganz vermännlicht, indem auf alle Beziehung zu verliebten Gedanken verzichtet ist, und die räumliche Malerei dieses Stiles den Baumhintergrund mit den liegenden Männern zur Einheit einer Stimmung zusammengebunden hat. Diese Stimmung selbst aber mit ihrem feinen Helldunkel, der harmonisch-arkadischen Verteilung der Menschen in der Landschaft,



München, Neue Pinakothek — Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

JOH. CHRIST. REINHART:
HEROISCHE LANDSCHAFT MIT ANTIKEM GRABMAL (1846)

dem landschaftlichen Ton des ganzen Bildes selbst ist viel goethischer, als der Zeit entspricht.

Denn gerade die Landschaft kommt in dieser Zeit zu kurz. Schiller hat im Tell für die Topographie und die herbe Luft der Schweizer Berglandschaft Instinkt bewiesen, aber er hat nie landschaftlich geschwärmt. Der Landschafter und Klassizist der Natur dieser Generation ist Joh. Christ. Reinhart (1768–1847). Auch er hat seine Voraussetzungen in der Graff-Generation. Mit dieser teilt er den kräftigen Realismus, den eine fast revolutionär flott gemalte Landschaft in Nürnberg zeigt, ein Frühwerk und Gegenstück zu den Ansichten von Ferd. Kobell, und den ganz spät wieder die Romansichten von der Villa Malta, eine an Dächern orientierte Topographie des neuen Roms, wiederbringen, teilt er aber auch die Seitenkulissen und die Felswände der stereotypen Landschaften in der Art Hackerts. In diesen ist das Besondere, dem abstrakten Klassizismus Gemäße, daß die Gegenstände in der Landschaft, die Kulissenbäume und die Felsen derber modelliert, härter und schwerer geworden sind. Etwas äußerlich ist die Füllung der Gegend mit Empiredenkmälern und einer idealen heroischen Staffage. Noch stärker ist der Realismus in breit und locker gemalten Landschaften von Joh. Georg Dillis (1759–1841), dessen Tribut an den Klassizismus im wesentlichen in einer sehr wissenschaftlich empfundenen Aufnahme antiker Denkmäler besteht, denen aber eine sehr leichte Aquarelltechnik alle Trockenheit und Härte nimmt.



Weimar, Schloß-Museum *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

JOH. CHRISTIAN REINHART: ITALIENISCHE LANDSCHAFT (FARBIGE TUSCHZEICHNUNG)

Neben diesen Landschaften Reinharts muß auf die Kräuterblätter-Radierungen Kolbes hingewiesen werden, weil sie noch stärker das Bemühen zeigen, die Natur nicht durch Gegend, sondern Gegenstände sprechen zu lassen. Es sind Pflanzen, Kräuter, denen eine kräftige feste Zeichnung die gesunde Üppigkeit, individuelle Bestimmtheit und den charaktervollen Wuchs der Zeitporträts mitgegeben hat.

Im ganzen wird man sagen müssen: der abstrakte Klassizismus hat seine Schwächen und seine Verdienste. Seine Schwäche ist das Bild, seine Stärke die Person. Es liegt ein innerer Konflikt in der Aufgabe, die er sich stellte, die Idee und die Moral zu versinnlichen. Letzten Endes hätte diese Zeit nur Volksreden halten und philosophieren dürfen, wozu die Schaubühne immerhin herhalten konnte. Aber der Konflikt in der Malerei liegt noch tiefer und geht selbst an den ausgezeichneten Bildnissen nicht ganz vorüber. Folgendes mag es andeuten. Er liegt darin, daß man der Freiheit ein Statut gibt, aus dem Atheismus eine Religion macht, einen Verein gründet, um die Gesellschaft und ihre Konventionen aufzuheben, daß man die ritterliche Lebensverfassung mit den Waffen bekämpft, daß man die Unabhängigkeit posiert.

Die Generation empfand die Konflikte wohl, Schillers naive und sentimentale Dichtung beweist das. Aber mit dem Glauben und dem Idealismus, den sie besaß, ging sie darüber hinweg. Eine Tragödie wurde aus diesem Konflikt erst in der nächsten Generation.

Der naturalistische Klassizismus und der romantische Naturalismus

Philipp Otto Runge (1777–1810) und Caspar David Friedrich (1774–1840)

Der naturalistische Klassizismus

Daß im abstrakten Klassizismus die antikisierende Form nur eine Hülle war für die neue Menschlichkeit und die neue Natürlichkeit, beweist uns, wenn nicht schon das klassizistische Bildnis es entschieden hätte, die Entwicklung, die der Klassizismus in der nächsten Generation nimmt, der Generation des jüngeren Klassizismus und der älteren Romantik, der Generation Runges und Friedrichs. Denn in dieser treten die beiden Hauptthemen des Naturalismus beherrschend heraus, das individuelle Porträt und die Landschaft, beide für die Grundkräfte der Entwicklung, Menschlichkeit und Natur gleicherweise Schoß und Form. Nur nach der Betonung des einen oder anderen leiten sie den Künstler mehr zur Darstellung des Menschen oder der freien Umgebung. In beiden Fällen ist es die große Tat dieser Generation, aber auch ihre bis zur Tragik gesteigerte Unzulänglichkeit, daß sie den äußersten Schritt hin zur Darstellung des Einmaligen, Einzigartigen und Gesetzlosen der Individualität und des Ungebundenen, Freien und Irrationalen der Natur mit den Mitteln des 18. Jahrhunderts, des Barock, Rokoko und Klassizismus vollzieht, daß sie der Tradition und dem Erbe der Vergangenheit einen neuen Sinn gibt, viel radikaler, gewalttätiger als je eine der vorangegangenen Generationen, die den Weg hierin geebnet hatten, und zwar im negativen zerstörenden Sinne wie im positiven aufbauenden. Die beiden Grundformen, deren sich diese Künstler bedienen, sind noch immer die alten: die zum Bilde herausmodellierten und herausgewendeten, d. h. für die Öffentlichkeit bestimmten Personen, herausmodelliert vor einem unwirklich tapetenhaften Grunde, und die dekorative, in Lichtzauber aufgelöste hintergründige Landschaft, hinter dunklen Vordergrundskulissen in eine nur andeutungsweise erscheinende Ferne gerückt. Der neue Sinn besteht darin, daß diese bühnenhafte Zurschaustellung von Personen der Sonderbarkeit nur sich selbst verbundener Menschen und ihren keiner Öffentlichkeit verpflichteten Gefühlen Existenzberechtigung verschaffen soll, und daß die angedeutete Ferne den Beschauer wie ein Geheimnis lockt, und der Vordergrund der Ort des neuen Naturgefühles wird. Die zer-



Hamburg, Kunsthalle *Phot. Rompel, Hamburg*

PH. OTTO RUNGE: „WIR DREI.“
DER KÜNSTLER, SEINE FRAU UND SEIN BRUDER DANIEL (1805)

störende Macht aber richtet sich gegen alles, was an barocker Beredsamkeit und geselliger Schönheit in den alten Formen beschlossen war. Diese Formen machte sie erstarren, verbeulte und verrenkte sie, richtete sich aber auch gegen alles, was an malerischen oder dekorativen Reizen die Natur verschönte und dem Menschen dienstbar machte. Über die eine Seite dieser Tat gibt das Werk Runges, über die andere das C. D. Friedrichs vollständig Aufschluß.

Runges Bildnisse – diese sind die großen Leistungen des Künstlers, obwohl sein letztes und höchstes Streben größeren, idealeren Aufgaben zugewendet war – bedeuten gegenüber denen des abstrakten Klassizismus eine ungeheure Steigerung, Steigerung zunächst im Sinne des Individuellen und Naturhaften in Haltung, Gebärde, Kostüm, in Physiognomie und Ausdruck. Überall trifft uns ein neues, heftigeres Jasagen zu sich selbst, zu einer ungelenken, unanmutigen, bis zur Buckligkeit und Verschrobenheit linkischen Gebärde, zu einer zerfurchten, harten Altersphysiognomie, zu stieren, blinddumpf wachsenden Kindsköpfen, zu vergrämten und elenden oder drallen und herzhaftderben Jünglings- und Mädchengesichtern. Die altväterische Tracht, an sich noch aus Resten der Kavaliers- und Damenroben des 18. Jahrhunderts komponiert und zur kleidsamen Mode geeignet, wird durch allerhand kleinlichen Aufputz absonderlich, sitzt schlecht und präsentiert sich in schmutzigen, verschossenen Farben.

Gesteigert wird der Ausdruck nach Seite willensstarker Verschlossenheit, grämlicher Ungeselligkeit und Strenge, aber auch einer neuen, stärkeren, inneren Bewegung, einer Empfindsamkeit, die nicht schöne Deklamation ist, sondern ein Gefühl, das sich nicht preisgibt, das im Innern umherirrt und von außen her unergründlich ist; eine Sehnsucht, die schweifen möchte und stets wieder in ihre Engen zurückgetrieben wird. Gesteigert wird die Form. Die starre, kubische Plastik der klassizistischen Modellierung wird jetzt auf jede Einzelform angewendet, die zu den physiognomischen Merkmalen der Person gehört. Eine

eingefallene Wange, ein verschlossener Mund, ein energisches Kinn, alle bestehen jetzt aus scharf gegeneinander abgesetzten Muskelhügeln, in allem ist wie mit dem Hammer die Einzelform des Sonderkomplexes herausgebeult, gewölbt und gestrafft, daß dadurch ein Eindruck von leidenschaftlicher Betontheit, ein Aufschrei geradezu des Individuellen entsteht, eine eherne Monumentalität des Einmaligen und Augenblicklichen, eine Großheit des Kleinen.

Indem diese bis zum Platzen gefüllten und mit Individualität geladenen Formen vor landschaftlichem Grunde, in einer den Personen als Besitz oder als Stimmungsort angemessenen Gegend dargestellt werden und mit dieser durch eine neue Wahrheit der im Freien beobachteten Beleuchtung, durch Licht- und Farbenreflexe, durch Luft und bewegendes Leben verbunden, steigert sich der Ausdruck des Individuellen durch den der besonderen einmaligen Situation, aber auch das Vordrängende, Abgehobene, Realität Heischende und Behauptende dieser Individuen. Ihr Herausgewendetsein, ihre stumme Deklamation vor dem Beschauer wirkt mit der fast anklägerischen Heftigkeit eines Vorwurfes, als ein Pochen auf ein Recht des Allein- und Selberseins.

In allem ist deutlich eine Gegensätzlichkeit, die sicherlich bedingt, daß allen diesen Bildern eine zugleich abstoßende und anziehende Sonderbarkeit anhaftet, eine Stillosigkeit, die doch nicht nur Natur ist, sondern mit der Stilwidrigkeit selbst noch wieder einen eigenen Ausdruck rührender und gewaltsamer Eigentümlichkeit verbindet. Es ist die Gegensätzlichkeit des Zarten und Strengen, des Stummen und Schreienden, des Bescheidenen und Herausfordernden, des Entrückten und Preisgegebenen, des Landschaftlichen und der bildnerischen Architektonik. Ein ganz besonderer Ausdruck des Suchenden und Quälenden tritt aus den Figuren in die Bildgestaltung hinüber und überschattet eine Formensprache, die mit dem Anspruch einer heftigen und pathetischen Siegesgewißheit sich zu verkünden scheint, mit einer geheimnisvollen Tragik unauflöslicher Dissonanzen und eines Kontrastes von zartem Sein und überspanntem Wollen. Wir müssen die einzelnen Gemälde Runges daraufhin ansehen.

„Wir Drei." Der Künstler mit seiner Frau und seinem Bruder. Eine empfindsame Gruppe des 18. Jahrhunderts im Schattendunkel eines Baumes, ein abendliches Schwärmen zu dreien in dämmriger Waldeinsamkeit. Dennoch kein Idyll. Hier ist nichts, was uns stimmen könnte, mitzumachen, was uns reizen könnte. Diese Menschen sind so besonders, so erfüllt von sich, so fürs Leben einander verbunden, verlobt und verfreundet, daß niemand anders hier etwas zu sagen hat. Gewiß, diese Gefühle, dieses Schwärmen würde ohne die Härte der Formen und Bewegungen gefühlsamer herauskommen. Diese Formenwucht haut irgendwie dagegen an. Und dennoch, ohne diesen radikalen Mangel an einschmeichelnden Linien, weichen Tönen,

würde diese Verbindung nicht so unerotisch, so gelöbnishaft sein. Der Kontrast der zum Bilde herausgewendeten formenstarken Personen zu dem verschwommenen flächigen Waldhintergrund hat für das Auge etwas Beleidigendes. Aber auch dies wirkt als eine Beteuerung der Personen. Die Monumentalität der Figuren erhebt die Zärtlichkeit zu einer bündnishaften Bedeutung. Eine schicksalsmäßige Schwere liegt in dieser abendlichen Situation. Und auch das Heraussehen selber gewinnt einen neuen Sinn, den einer beklemmenden und erstarren lassenden Angst vor dem Draußen und zugleich einer tiefen Sehnsucht nach Bestätigung. Das Erbe des 18. Jahrhunderts, der schauspielerische Ausdruck des Beifallsheischens ist so zu einem neuen Ausdruck des Programmatischen der Individualität umgebildet, das Komödienhafte zu einem Schicksal. Den letzten und tiefsten Kontrast vermag freilich keine Abbildung, nur das Original mit seinen lebensgroßen Figuren zu vermitteln, daß nämlich nicht nur in dem gemalten Hintergrund, sondern auch in den stark modellierten Figuren eine Kunst gewaltsam und mit einem krampfhaften Wollen über die geheimnisvolle Lebendigkeit der Natur und der Menschen hinweggeht und das Zartsinnige der Situation und Menschen in die leidenschaftliche Absicht eines Künstlerwirkens hineinzwingt. Besser als mit Begriffen glauben wir dies mit einem Zitat aus Kleists Penthesilea verdeutlichen zu können.

> O eine Träne, du Hochheil'ge,
> Die in der Menschen Brüste schleicht,
> Und alle Feuerglocken der Empfindung zieht,
> Und: Jammer! rufet, daß das ganze
> Geschlecht, das leicht bewegliche, hervor
> Stürzt aus den Augen, und, in Seen gesammelt,
> Um die Ruinen ihrer Seele weint.

Die drei auf dem Rungeschen Bilde weinen nicht. Würden sie es tun, könnten wir es nur im Stile Kleists beschreiben: eine Träne in Seen gesammelt um die Ruinen ihrer Seele!

Die Hülsenbeckschen Kinder: Zwei Kinder, ein Junge und ein Mädchen, letztere das größere und ältere, ziehen ein kleines in einem Wagen. Sonnenrosen nehmen Wagen und Kind in ihren Schatten, Sonne flutet ins Bild hinein und verbindet den Knaben und das Mädchen miteinander durch Streiflichter und Schlagschatten, ein lebhafter Wechsel von Hell und Dunkel, Belichtung und Beschattung gießt einen Strom von flutendem Leben durch das Bild. Ein Plankenzaun, ein Haus in der Ferne, ein landschaftlicher Hintergrund – alles wirkt zusammen, in diesem Bilde das neue Naturgefühl stärker als in einem anderen zu verkünden. Kindliches Sein und kindliches Tun, ein Einklang von Pflanzen und Menschen, von Personen und Gegend, ein Spielen und Atmen in freier Luft, in freiem Licht, und das alles ohne Romantik der Ferne, nicht urmenschlich, nicht bäuerisch, sondern heimisch, ein Bildnis von

Nächsten und aus der eigenen Welt, nicht konstruiert, sondern geschaut und erlebt – das ist schon wie letzte Erfüllung des Programmes: „Natur." Die Malerei verzichtet auf malerische Schönheiten, hart fällt der Schatten des Knaben auf das weiße Kleid des Mädchens, eine gelbliche Trübung entsteht, schmutzig wie das Grün der Knabenhose, das Rot des Kinderkleides. Die Kinder sind nicht schön, sondern kernig, derb, gesund, die Formen sind charakteristisch wie die Blätter der Sonnenrose.

Dennoch ist auch in diesem Bilde die Überlieferung sehr stark: die Abgrenzung einer Bühne durch den Plankenzaun, die kleine unvermittelt einsetzende Ferne, die Randkulissen von Sonnenrose und Baum und die statuarisch-bewußte Haltung der Figuren, ihre vom Sonnenlicht unangetastete pralle Form. Der Knabe hebt die Peitsche wie einen Kommandostab, das Mädchen greift mit napoleonischer Gebärde zum kleinen Kind hin, der Kopf ist polykletisch geformt, und die Aufblasung der Formen, die Abschnürung der Formendetails gegeneinander ist bis zum äußersten getrieben. Dennoch fällt alles nicht sehr auf. Der Kontrast, die Dissonanz bleibt latent. Der realistische Plankenzaun verwischt die Sprunghaftigkeit der Ferne und die Absichtlichkeit des abhebenden Hintergrundes, die diktatorische Bewegung des Mädchens verbindet die Gruppe vorn mit dem kleinen Kind im Wagen und läßt übersehen, wie klassizistisch gestellt die Gruppe ist. Durch eine glückliche Fügung ist der tiefste Kontrast, der zwischen Bildinhalt und künstlerischem Stil, fast ganz unsichtbar geworden. Die schreiende Form und Farbe paßt zu ungebärdigen Kinderäußerungen, auch das Starre ist im Wachstum erster Kinderjahre begründet, wo die Natur die Haut mit Vorratsfleisch vollstopft, damit aufschießend der Mensch aus ihm entnehmen kann, wo die Bewegungen, noch durch äußere Kräfte ge-



Hamburg, Kunsthalle *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

PH. OTTO RUNGE: DIE HÜLSENBECKSCHEN KINDER (1805/6)



Hamburg, Kunsthalle *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*
PH. OTTO RUNGE: DIE ELTERN DES KÜNSTLERS (1806)

stoßen, ungelenk und hart sind, und auch das stiere Heraussehen aus dem Bilde mit dem staunenden Hineinsehen der Kinder in die unbekannte Welt glücklich zusammenstimmt. Kindliche Undifferenziertheit und formale Einfachheit eines großen Stiles gehen zusammen und erzeugen Natur. Das Bild ist sehr vollkommen; es bleibt nur ein kleiner Rest von Konstruktion und Pose.

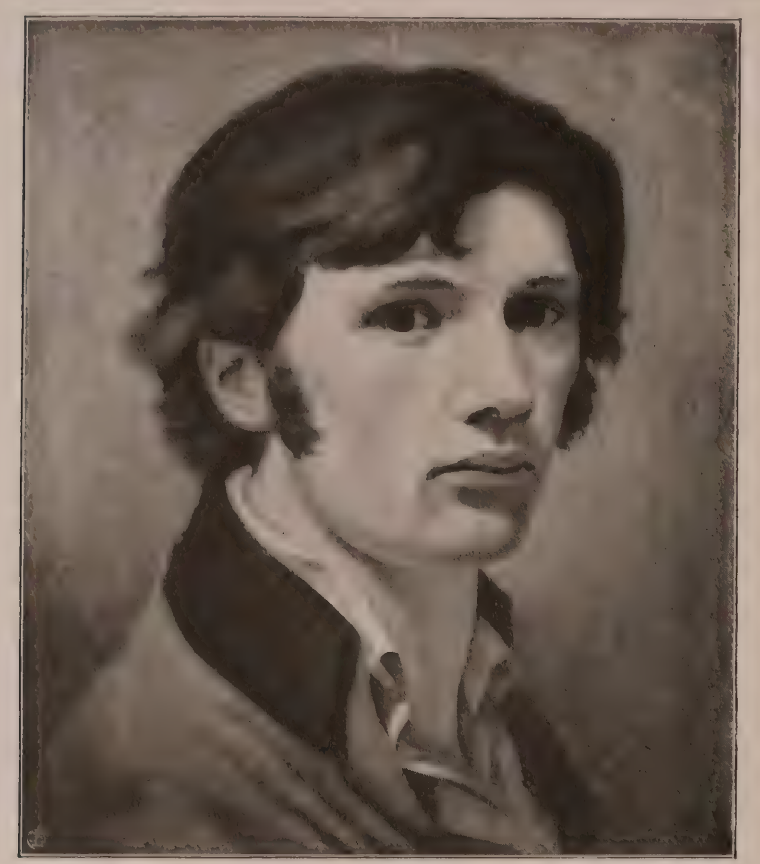
Das Elternbild: Herr und Frau Runge aus Wolgast sind im Begriff, spazieren zu gehen, ein vorübergehender Bekannter scheint ihren Blick und Gruß zu beanspruchen. Zwei Enkelkinder stellen sich ihnen in den Weg und greifen in hochstengelige Feuerlilien, wobei das größere wie fragend den Kopf zu den Erwachsenen zurückdreht. Die Eltern sind schlichte Alltags- und Kleinstadtmenschen, mit verarbeiteten, ja grämlichen Gesichtern. Sie scheinen stark bemüht, sich nichts zu vergeben, und die verkniffenen Gesichter wirken verschlossener als die großen, zwar festen, aber gütigen Augen vermuten lassen. Die dunkle Halsbinde über dem schokoladenbraunen Frack macht den Mann zugeknöpft bis oben hin. Kein Weiß, keine Farbe unterbricht den dunklen Ernst seiner Erscheinung. Die Frau, schon etwas gebückt, birgt das strenge Gesicht unter einer putzigen, unförmigen Haube, einer Nachtmütze ähnlich, mit vielen Bändchen und Schleifen. Sie steckt in einem blauschwarzen unförmigen Umhang wie in einer Blechtonne, die sie mit sich schleppt, eine wandelnde Glocke. Am Rücken scheint sich diese wie über einem Buckel zu wölben. Auch die Kinder stecken in langen Kleidern wie in einem Sack, Köpfe, Arme, Finger sind unförmlich herausgekugelt, sie heben und drehen sich mit der Ungelenkheit von Kindern, die eben gehen lernen. Das Ganze spielt sich vor der Wand eines Hauses und vor einem Lattenzaun ab, über dem man das realistische Bild eines Hafens sieht. Vorn wachsen Unkrautpflanzen mit der Farbe eines giftigen, harten Blaugrüns, das die Stachlichkeit und die Unnützbarkeit ihres Daseins zu bekräftigen scheint. Überhaupt die Farben: sie sind leuchtend und grell, aber was da leuchtet

ist ein Blauschwarz wie das von Ölfässern an einem Hafenkai, ein trostloses hartes Braun, ein schmutziges Rosa wie von langgetragenem Bauernkattun. Nicht einmal das Orange der Feuerlilien entwindet sich der schmutzigen Trübe. Kann man die Wahrhaftigkeit, das Ungeschminkte in der Darstellung natürlich gegebenen Daseins, das Individuelle bis zur Absonderlichkeit und Verschrobenheit weitertreiben? Und auch die bildnerische Rechtfertigung dieser Unschönheit und Ungeselligkeit durch eine Modellierung, die die Gesichter hart und fest macht wie eine zähe Masse, in die die Falten wie mit einem Eisenstift hineingefurcht sind? Die Statur der Frau ist hart wie ein Kanonenrohr, die Arme der Kinder sind zusammengesetzt wie aus Billardkugeln, die dickblättrigen Sumpfpflanzen stacheln wie Disteln.

Warum wirkt das nicht alles revolutionär und frech wie die Häßlichkeit Franz Halsscher Rowdies und Kneipenwirtinnen? Woher der ungeheure Ernst dieses Bildes? Hier setzt der Klassizismus und seine künstlerische Sendung ein, die das Häßliche in eine strenge und große Form gießt. Die Hauswand und der Lattenzaun teilen die Fläche in strenge Rechtecke einer großen und kleinen Bildfläche für die Großen und für die Kleinen. Ein strenger Parallelismus von Erwachsenen und Kindern schichtet die Figuren hintereinander wie im Gleichschritt einer militärischen Kolonne. Der Zylinder in der vorgestreckten Hand des Vaters vermittelt die Gruppierung zu einer Pyramide, die der Vater als herrschender Mittelpunkt krönt. Es sind die statuarischen Prinzipien des höfischen Porträts des 18. Jahrhunderts, durch Strenge der Linien und Glätte der Formen auf ein starreres und klareres Renaissanceschema zurückgeführt. Statuarische Größe und Monumentalität der Form adelt die Häßlichkeit und rechtfertigt das repräsentative Heraussehen der Figuren.

Aber warum wirkt diese königliche Haltung, dieses Aufsichpochen, dies trotzige Selbstbewußtsein nicht aufdringlich, nicht parvenühaft? Mit der Beantwortung erst dieser Frage gelangen wir zum Kern des Bildes. Es ist zunächst dasselbe wie in dem Bilde der drei: der nach außen gewendete Blick ist nicht offensiv, sondern defensiv, ist Trotz, nicht Siegesbewußtsein, ist wie Abwehr feindlicher Mächte außerhalb ihrer. Die strengen Falten im Gesicht sind nicht imperatorische Grimassen, sondern Spuren, Schriftzüge eines Schicksals. Die Strenge ist nicht gewollte Unfreundlichkeit, sondern ein Krampf, etwas von außen Aufgezwungenes, eine Notwehr.

Und schließlich das letzte. Die übertriebene Formenballung, die krampfige Haltung hat etwas Barockes. Aber es ist nicht ein Temperament der Personen, das sich darin kundgibt, nicht eine Absicht, zu imponieren, sondern ein künstlerischer Stil, eine Übersteigerung der Formensprache, die auf diesen Figuren wie ein Joch liegt, gemütliche, einfache Menschen zum Denkmal erstarren läßt, individuelle Köpfe zur Maske, die Abfolge von Greis und Kind und



Hamburg, Kunsthalle — Phot. Dr. Stoedtner, Berlin

PH. O. RUNGE: SELBSTBILDNIS

Pflanze zur Allegorie und Naturphilosophie. Wohl fällt ein Reflex davon auf die Personen zurück. Sie scheinen bedeutender als sie sind. In Wirklichkeit sind sie stumm. Vielleicht, daß sie zuweilen zwischen den Zähnen murmeln, der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte; aber nicht sie schreien, sondern das Bild schreit. Diese Menschen stehen auf der Grenze des Komischen, aber das Bild ist erhaben, und deshalb ist wie von dem Bild zu den Figuren, auch vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt. Die Formengebung, die Kunst, die über diese Figuren gekommen ist, ist selbst wie ein Schicksal, das ihre Bedeutung über ihre Fähigkeiten hinaus gesteigert, sie über sich selbst hinausgerissen hat. Auch das ist Größe und Tragik zugleich, eine erschütternde Dissonanz: Die Geburt des Biedermeier aus dem Geiste des Barock, des 19. Jahrhunderts im Kindbett des achtzehnten. Die Künstler sind Geburtshelfer eines neuen Lebensstiles, Prometheus und bürgerlicher Maler zu gleicher Zeit.

Wie in allen Bildern des 18. Jahrhunderts liegt auch in denen Runges die Bedeutung nicht im Bildnerischen, am wenigsten im Malerischen, aber auch nicht im formalen Aufbau, sondern immer erst in Spannungen zwischen diesen ererbten, traditionellen Kunstformen und einem Gehalt, der jenseits der Bilder erst ganz zu fassen ist, einem Programm, einer Idee, einem Schicksal, letztlich im Menschlichen. Sie in aller Tiefe zu fassen, müssen wir auch jetzt wieder von der Bildenden Kunst zur Literatur hinübersehen. Runge hat einmal seine Frau gemalt, unritterlicher, ungalanter, wie vielleicht nie jemals ein Künstler es getan hat, mit kalkig weißgelber Haut des prall geschwollenen, schief gesehenen Gesichtes, mit hochgezo-

gener Schulter und wie buckligem Rücken, mit starken, unförmlich sackenden Formen, verlegen auf dem Bauch liegenden Händen und in einem grüngelblich verschossenen Kleid. Diese künstlerische Behandlung als menschliche verstanden müßte ein Verhältnis ergeben wie das des Grafen Wetter von Strahl zum Käthchen von Heilbronn. Die künstlerische Steigerung aber, die als ernster Idealismus dahinter steckt, das barocke Pathos in dieser Betonung des Unförmlichen faßt man leichter in Versen Kleists:

> O jammervoller Anblick, o so öde
> Wie die Sandwüste, die kein Gras gebiert!
> Lustgärten, die der Feuerstrom verwüstet,
> Gekocht im Schoß der Erd' und ausgespien,
> Auf alle Blüten ihres Busens hin,
> Sind anmutsvoller als ihr Angesicht.



Hamburg, Kunsthalle *Phot. Rompel, Hamburg*

PH. O. RUNGE: DIE FRAU DES KÜNSTLERS (1804)

Runges jugendliches Selbstbildnis, ein schönes Stück flotter, tonschöner Malerei, ist doch mit dieser nicht erschöpft und erledigt. Das lebensdürstende Angesicht, die jugendlich romantische Sehnsucht in ihm versteht man in seiner ganzen Bedeutung, wenn man an die Todesangst des Prinzen von Homburg denkt. Um die Wandlung in dem späteren starkknochigen Kopf wie dem eines Weltboxers zu würdigen, muß man an den Trotz desselben Prinzen denken, mit dem er eine Begnadigung durch den Kurfürsten ablehnt, wenn die Bedingung ist, daß er sich schuldig bekennt. Es ist nicht der Mensch Runge, der sich verwandelt hat, sondern die künstlerische Idee.

Erst in Kleists Dramen klafft der Gegensatz zwischen einem einfach schlicht gewollten Leb'en und der schicksalhaften Dramatik durch eine höchst gesteigerte dichterische Phantasie und Sprache selbst in tragischer Größe und Spannung: Penthesilea, die Liebesnovelle eines Mädchens, „Staub lieber, als ein Weib sein, das nicht reizt“, mit homerischer Größe umkleidet und in Rubenssche Wildheit hinaufgesteigert, eine naturhafte Liebesszene, „Küsse, Bisse“, in die Erhabenheit einer Amazonenschlacht und die Grausigkeit furienhafter Leichenschändung emporgeschraubt, das Gerechtigkeitsgefühl eines Pferdehändlers

zu historischen Mord- und Raubkriegen und diplomatischen Verhandlungen hinaufgedichtet, eine realistische Sprache, ein Leutnantsjargon mit knappen Ansätzen, Ausrufen, Unterbrechungen in kühnsten Bildern ausgeartet. Auch diese Personen kommen zu ihrem Schicksal durch ein Äußeres, es ergreift sie wie ein Krampf, eine Hypnose, ein Anfall, im Schlaf und im Traum. In der romantischen Theorie, die das Individuelle zum Gesetz erhebt, versteht man erst ganz das Programmatische und Problematische dieser Kunst, das Gefühl dieser Künstler und Dichter, daß das Neue, im Grunde Schlichte, Selbstverständliche, Undichterische, erst zur Anerkennung gebracht werden muß, daß es erst hinausgeschrien werden muß in die Welt, und daß es in Konkurrenz sich behaupten muß mit lauter großen, weltbewegenden, öffentlichen Angelegenheiten, deshalb die alten Formen erborgen muß, um sie zu überwinden. „O Cäsar divus, die Leiter setz ich an, an deinen Stern!" läßt Kleist den Prinzen von Homburg sagen und meinte sich und Goethe. Er wollte Shakespeare und die Antike vereinigen, Klassizismus und Barock, um etwas zu übersteigern, was keins von beiden war, sondern eine ganz stille, bescheidene, in seinen eigenen Grenzen genügsame, sein eigenes Leben wachsende Natur. Alles das muß man bei Runge fühlen, statt seine Malerei zu loben. Und das Schicksal seiner Bilder, ihre Wirkung, die auch heute noch die auf unverbildete Menschen ist, wird durch nichts besser gekennzeichnet, als durch die Geschichte vom Schicksal der Kleistschen Penthesilea. Als diese auf dem Weimarer Theater aufgeführt wurde, und die Grenze zwischen Erhabenem und Lächerlichem von dem platten Publikum nach der letzteren hin überschritten zu werden in Gefahr war, erhob sich in seiner Loge Goethe und donnerte ins Parkett hinab: man lache nicht.

Die Bildnisse Runges sind, weil in ihnen das Naturalistische am stärksten den neuen Geist verkündet, das Bedeutendste seiner Kunst, aber ihm selbst nicht das Wichtigste. Ihm schwebte eine ganz andere Verbindung der alten personenhaft darstellenden Malerei mit dem neuen Naturgefühl und dem landschaftlichen Sehen vor, eine Vermenschlichung der Natur durch Verwendung der herkömmlichen mythologischen Gestalten, der Genien und Putten, in einem neuen, Natur-, Tag- und Jahreszeiten ausdeutenden Sinne und eine Verlandschaftung des Menschen durch eine neue Einbeziehung menschlicher Personen in das Walten, Weben und Wachsen der Natur. „Wenn wir in der ganzen Natur nur unser Leben sehen, so ist klar, daß dann erst die rechte Landschaft entstehen muß."

Eine merkwürdige Rolle spielt in diesem Streben ein Bild, das zunächst gar nichts mit diesem Thema zu tun zu haben scheint, die Ruhe auf der Flucht. Denn das scheint zunächst auch nur die naturalistische Umformung dieser heiligen Geschichte zu einem Genrebild, indem Josef, hart und stark nach Rungescher Weise geformt und mit mantegnesken

Verkürzungen, neben dem Distel fressenden Esel mit einem Stab im Feuer herumstochert, während auf der anderen Bildseite Maria vor dem Kinde kniet. Das sieht mit staunend erhobenen Armen zu dem blühenden Baum herauf, in dem zwei Engelchen sitzen. Das Besondere an dem Bilde ist nämlich, wie die Figuren hier nur die menschgewordenen Seitenkulissen einer Landschaft des 18. Jahrhunderts sind, zwischen denen der Blick auf eine unbestimmt in grau-violetten tintigen Farben zerfließende Landschaft geführt wird, und daß die Mariengruppe ganz eng mit dem Busch und Baum hinter ihnen nicht nur zeichnerisch, sondern auch durch eine freilichtmäßige Behandlung zusammengeht, daß die Engel im Baum Blumenseelchen bedeuten, und daß das Christuskind mit seiner beseligten Gebärde der Verkünder einer neuen Naturreligion oder Naturphilosophie, eines Einklanges von Mensch und Natur zu sein scheint, die Madonna die erste gerührte und ahnende Gläubige dieser Religion. Aber hier gehen nun biedermeierisches Genrebild und Allegorie, Landschaft und Personifikation, Bild und Gedanke viel weiter auseinander als bei den Bildnissen.

Ein anderes Bild, Mutter und Quelle, das Kind spiegelt sich im Quell, zeigt ein sehr starkes Eingewobensein der Personen in das Blattgewirr der Uferpflanzen und ihr schattendes Dunkel. Auch hier soll wohl das sich spiegelnde Kind bedeuten, daß der Mensch sich im Element des Wassers selber sieht und beide eines sind. Aber zu einer überzeugenden Darstellung des Lebens der Personen als aus den Elementen geboren, als Genien der Örtlichkeit, kommt es noch nicht, es weist nur auf Böcklin voraus, aber auch zu einer naturgenießenden Stimmung kommt es nicht, dazu sind die Formen der Menschen zu groß und zu konstruiert.

Zu den allegorischen Natursymbolen leitet über der Nachtigallenunterricht, ein Frühbild von akademischer lahmer Zeichnung, das eine spätere Redaktion erst mit der Rungeschen Formenkraft erfüllt hat. Auf den ersten Blick ist es eine der herkömmlichen hübschen Frauengestalten, wie auf einer Siegesplakette, eine Viktoria, im antiken Gewande, durch das sich die Glieder stark durchmodellieren. Ein kleiner Amor mit Flöten, zu dem sie spricht, schwächt das Heroische der Gestalt zu einem zarten Märchen, und in dem dunklen Waldhintergrund mit dichtverschlungenem Geäst, „in dem nachtigalldurchschmetterten Granatwald, wenn der Morgen glüht“ (Kleist) klingt etwas von Naturstimmung an, die die Bedeutung des Bildes, Nachtigallenunterricht, symbolisieren soll.

Die Hauptbilder dieser allegorisch-mythologischen Naturpersonifikation sind Arions Meerfahrt, die Freuden der Jagd und der Morgen. Ihnen allen ist gemeinsam das, was auch auf den Portraits mitwirkte, der Versuch, Menschen und Natur dadurch aneinander heranzuführen, daß man sie in enge Nachbarschaft miteinander brachte, die Genien wie Schmetterlinge auf einer Blume sitzen und sie sich wie Freunde aneinanderhalten läßt, und daß man



Hamburg, Kunsthalle *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

PH. O. RUNGE: DER MORGEN

sie in der Behandlung einander gleichsetzt, die Pflanzen einzeln personenhaft durchmalt und bedeutend macht, wie schon Kolbe seine Kräuterblätter, die Personen als Kinder pflanzen- und vogelgleich auf dem Wasser und in den Lüften sich tummeln und spielen läßt. Gemeinsam ist ferner das Eintauchen aller Gestalten in eine oft sehr starke und schön empfundene landschaftliche Stimmung, eine tief glühende Mondscheinnacht (Arions Meerfahrt), einen Sonnenaufgang mit farbigem Licht, das über einem grautintigen Boden von tiefem Rot des Horizontes zu einem blauvioletten Zenith emporglüht. Immer aber behalten in diesem Dunkel und Dunst die Figuren ihre Form, so daß sie, von dem bläulichen Licht umspült und durchschienen, wie Glasfigürchen wirken. Zuletzt sind es noch die Gebärden der Verzückung und des Anbetens, mit dem diese Naturgeheimnisse dem Gefühl nahegebracht werden. Alles aber verbindet sich mit dem dekorativen Schema symmetrischer Figurenkompositionen und mit ornamentalen Verknüpfungen der Figuren untereinander und mit den Pflanzen. Der Erfolg ist zunächst ein zerstörender, eine Überlastung des dekorativen Schemas – besonders im Rahmen – mit Einzelbedeutung, mit Naturkomplexen, sei es Pflanze oder Putto, und damit der Anfang der naturalistischen Dekorationen des 19. Jahrhunderts, und eine Überlastung des stilisierten Gesamtbildes mit landschaftlichem Schauspiel und mit Gedanken. Es fällt einfach alles auseinander, die märchenhaft sinnige Kindererzählung, das geheime Biedermeier auch dieser Kompositionen und die grüblerische mystische Allegorie, die landschaftliche Behandlung und die zeichnerische Stilisierung, das tiefsinnige Programm und die recht zusammengesuchte Konstruktion. Man muß auch hier begreifen, wie es dieser Generation darauf ankam, die beliebtesten Themen der Malerei des 18. Jahrhunderts und des Barockes, den Preis von Frauenschönheit unter dem Vorwande der Mythologie und Allegorie, mit dem neuen Geiste zu verschmelzen, dem neuen Naturgefühl dienstbar zu machen, ein Bemühen, an dem ja schon Carstens gescheitert war. Lösbar war im Bilde diese Aufgabe nicht, man mußte sie der Naturphilosophie überlassen. Für den bildenden Künstler blieb nur die Landschaft an sich. Runge hat reiche und starke landschaftliche Elemente in seinen Bildern, aber er hat sie nur

als Hintergrund. In einem zweiten biblischen Bilde, Christus auf dem Meere, spielt der Vorgang auf einem Bergsee in stürmischer Mondscheinnacht. Ziehendes Gewölk begleitet die Richtung des Geschehens. Jüdische Gebärden und Physiognomien und realistische Schilderung des Schiffes und der Wellen wirken wie Kleists wuchtig prägnante Erzählungskunst. Es ist mehr Historie als Lehre. Das Übrige aber ist ein schwungvolles Barock und Gegenstück mehr zu Delacroix' pathetischer Historie als zu Runges eigener deutscher Natursymbolik. Daß Runge die Landschaft nur als Hintergrund, nur als Zugabe duldete, mag an seiner starken, nach Menschen und Leben durstenden Persönlichkeit gelegen haben, an seiner Kleistischen Existenz. Er war keine Novalis- und Hölderlinnatur. Und gerade die ihm Modell stehende Natur, die norddeutsche, die über Wassern sich weitende und atmosphärisch sich kündende mochte ihm, dem Formenbildner und Formenbeuler, als Hauptgegenstand seiner Bilder am fernsten liegen.

Fragt man sich, wie die Rungesche Landschaft ausgesehen haben könnte, so meint man, am ehesten wie die von Josef Anton Koch (1768–1839). Dessen Landschaft ist die des naturalistischen Klassizismus. Sein Werk ist sehr ungleichmäßig. In vielen Bildern wiederholt er einfach das Schema Hackerts und Reinharts, den dunklen Vordergrund mit starken Seitenkulissen und die bergige Ferne, füllt sie mit idealer Staffage und malt Felsen und Bäume nur etwas härter, kantiger, schärfer und greller in den Farben als seine Vorgänger. Seine eigentliche Leistung im Sinne des naturalistischen Klassizismus besteht darin, wie auch er, einer Überlieferung des 18. Jahrhunderts getreu, die verschwimmende Ferne mit ihrem nur angedeuteten Reichtum heranholt durch Betonung des realistisch Bäuerlichen und Topographischen, und wie er durch eine harte, felsige Durchmodellierung im Kleinen und Kleinsten sie dem Blick ganz nahe rückt und zum Porträt einer schroffen, rauhen, unwirtlichen, einer sich verschließenden Gegend macht. Auch diesen Bildern wohnt ein eigentümlicher Kontrast inne, aber er ist nicht so tragisch wie bei Runge, nur wunderlich. Es ist derselbe Kontrast zwischen biedermeierischer Gemütlichkeit und Steigerung ins Monumentale, zwischen lebendiger Natur und Härte des Stiles. Man sieht im Vordergrunde Hirten im Gespräch, sieht sie ihre einfachen ländlichen Arbeiten verrichten, sieht das Vieh weiden und am Wassertrog sich laben, sieht jeden Baum und



Innsbruck, A. v. Schumacher *Phot. F. Bruckmann A.-G. München*

J. A. KOCH: KÄMPFENDE STIERE BEI OLEVANO (1832)



Innsbruck, Ferdinandeum *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

JOSEF ANTON KOCH: BERNER OBERLAND (1817)

Strauch und Kieselstein am Weg. Aber alles ist mit einer schneidenden Härte wie die Kanten eines Feuersteines gemalt, und wie dessen gläserne ausgehöhlte Steinflächen furcht sich auch der Boden. Es wird nicht gemütlich, sondern bleibt eisig, rauh, unwirtlich. Wesentlicher aber ist folgendes. Es fehlt der Raum hinter den Figuren. Ausgehend von den Hintergründen der Landschaften des 18. Jahrhunderts hat der Künstler die Pläne schichtenweise und flächig übereinandergeschoben, und alles entwickelt sich von unten nach oben wie eine einzige Bergwand in derselben harten, festen Zeichnung. Eine bestimmte, in großen Flächen vorgetragene Farbenfolge, etwa von violettem Braun, bräunlichem Grün, Hellviolett und Schneeweiß, Himmelsbau und sonnigem Orange bindet noch mehr alles zu einer Fläche. So wirkt die eisige Kühle der Berggipfel mit der Wärme der menschlichen Staffage in einem Plan zusammen, das Auge übersieht eine Alm und ihr schlichtes Leben und das Hochgebirge mit einem Blick und alles gleich deutlich. Natur in ihrer größten Großartigkeit und kleinliche Staffage rücken dem Blick gleich nahe, und alles ist gleich fest und hart, ehern und streng, blechern und gläsern modelliert. Die Dissonanz ist auch hier stark, der biedermeierische Geist des kleinen Gekribbel und Gekrabbel und die großartige Gebirgswildnis, die Kraft des Natürlichen und der Eigensinn einer starren harten Malerei. Der Erfolg aber ist



München, Neue Pinakothek *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

JOSEF ANTON KOCH: LANDSCHAFT MIT ST. GEORG (1807)

der umgekehrte wie bei Runge. Bei diesem schuf die harte, übertreibende Modellierung der Einzelformen der uns nahen Menschen ihre Bedeutung, war sie ihr Schicksal. Hier läßt die harte zähe Malerei die erhabene Ferne zu einer grämlich faltigen Nähe zusammenschrumpfen und preßt das Gigantische zum Taschenformat zusammen.



Darmstadt, Landesmuseum *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

JOSEF HAUBER: BILDNIS DER FRAU DES BICHELBRÄU HIERL

Deshalb sind nicht die charakteristischsten, aber die besten Bilder Kochs die, in denen er statt der kalten klaren, hellen Gebirgsfarben ein tiefes, weiches Regenschwarz über die Gelände legt, ein prachtvoll ernstes Dunkelgrün und Wolkengrau, das auch einen düsteren Schicksalston in der Landschaft anklingen läßt, oder solche, in denen er das beliebte Thema des Wasserfalles aufnimmt. Wie hier in seiner harten Zeichnung das leuchtende Wasser sich zwischen die von ihm ausgehöhlten Steine durchzwängt, seine Schaumwellen und Wasserbuckel sich zäh durchdrücken und Raum gewinnen, das kann man entfernt vergleichen mit der Art, wie sich die Personen auf Rungeschen Bildern oder ein Michael Kohlhaas Kleists ihr Recht verschaffen. Die Zähigkeit und Mühsamkeit der Modellierung, ein schwerer schwärzlicher Ton auf einigen dieser Bilder geben auch hier der Natur etwas von schicksalshafter Bedeutung.

Runges Kunst ist Ausdruck einer eigenen starken Persönlichkeit. Dennoch, wie die Verwandtschaft mit Kleist beweist, auch Ausdruck eines allgemeinen Weltgefühles und der Nöte und Schicksale einer Generation. Er steht deshalb mit seiner Porträtauffassung nicht allein in seiner Zeit. Aber der hohe Ernst und die tragische Spannung zwischen künstlerischer Form und menschlichem Inhalt ist bei keinem derer, die wir zur Abrundung des Bildes der Zeit heranholen können. Die Zeitgenossen Runges sind entweder der Gefahr der Karikatur oder der Banalität nicht entgangen. Und zwar ist es immer so, daß der menschliche Inhalt sich dem Stil anbequemt und diesen dadurch abschwächt oder selbst verzerrt wird. Bei Josef Hauber (1766–1834) und seinen tüchtigen Bildnissen ist es z. B. so, daß die feste Haltung und übertreibende Modellierung sich an Bauernköpfen bewährt, deren harte Schädel



Stadt Memel Phot. F. Bruckmann A.-G., München

GERHARD v. KÜGELGEN: KÖNIGIN LUISE

und gefurchte Gesichter in die zähe und feste Form gut hineinpassen. Wird dann auch diese noch gemildert, so ergibt sich eine sehr ehrbare und handfeste Darstellung kräftig ländlicher Persönlichkeiten, bei denen weder Malerei noch Psyche besonders problematisch sind. Es ist ein klassizistischer Naturalismus ohne romantischen Einschlag.

Heinrich Kolbe (1772–1836) malt alte Frauen und Männer mit derber Modellierung der kräftigen Gesichtszüge und eingehender Charakteristik der ungeschickten Tracht. Aber die Sorgfalt, die er darauf verwendet, läßt das Kleinbürgerliche offen zutage treten, und wo es sich um seidene Staatskleider handelt, erzeugt sie einen gewissen Kontrast von charaktervoller Derbheit der Person und angehängter Pracht, so daß der Ausdruck des Emporkömmlings nicht immer vermieden ist. Der Stil der Zeit geht bei Kolbe nur bis zur Betonung kräftiger Individualität, aber nicht darüber hinaus zu einer besonderen Formensprache.

Gerhard von Kügelgen (1772–1820) wiederum bleibt bei der Wahl seiner Modelle in einer kulturellen oder sozialen Höhenschicht und übersteigert weniger die Form als die Psyche seiner Personen durch einen krampfigen, heftigen Blick, einen zu gleicher Zeit fanatischen und hysterischen Ausdruck. Die Malerei ist glatt und zahm. In höfischen Bildnissen wie in dem der Königin Luise bewegt er sich im Geleise des abstrakten Klassizismus, indem er die mathematische Linearität und stereometrische Form zum Äußersten treibt, dabei ist er peinlich in der Durchbildung gleichgültiger Einzelheiten und naturalistisch in der Durchformung des Gesichtes. Was aber bei Runge erst den Reiz ausmachte, die Formenbelastung eines geheimen Biedermeier, das fehlt hier und damit wiederum die romantische Spannung.

Johann Baptist Seele (1772–1814) ist ein Kauz in seinen Bildern, auf der Grenze des Komischen einmal schon wegen der Mangelhaftigkeit seiner Malerei, mehr aber noch deshalb, weil seine übertreibende Formensprache nicht so sehr in einem Erhärten der Formen als in einem idealistischen Schwung besteht, der doch nur eine Verschnörkelung ist. Seine Personen aber, höfische und bürgerliche Gesellschaft, sind biedermeierischer als sonst in dieser Zeit. Und es ist nun so, als ob mit einer gewissen Bewußtheit ihrer Komik diese

Personen sich in die idealen Schnörkel der Malerei auch seelisch hinein zu schwingen versuchen und auch ihr Biedermeiertum mit leisem Selbsthumor spielen. Seele hat auch Szenen aus dem Soldatenleben dargestellt, mit klassizistisch geschickter Komposition und einem Gemisch von Sentimentalität und humoristisch aufgefaßter Landsknechtsroheit. In diesem Naturalismus der Typen geht er über Ramberg hinaus. Seine Schlachtenbilder und Illustrationen zu Bürgers Gedichten sind von einer kindlich theatralischen Phantastik. Das Realistische tritt hinter den kühnen Bewegungen und magischen Beleuchtungen zurück. Man denkt nicht an Kleistsche Wildheit, eher an E. T. A. Hoffmanns drollig überhitzte Phantasien. Doch ist für ein Durchführen des Vergleiches Seeles Kunst zu unbedeutend.



Stuttgart, Museum der bildenden Künste *Phot. des Museums*

JOH. BAPT. SEELE: WEIBLICHES BILDNIS

Alles aber, was an biedermeierischem Naturalismus in dem Klassizismus von 1810 steckt, tritt hervor und begreiflicherweise mit den Jahren immer mehr in dem Werk eines Berliner Malers, Johann Erdmann Hummel (1769 bis 1852). Bei diesem wird alles, was bei Runge Naturbegeisterung, Naturschwärmerei und Naturmythos war, zur Naturwissenschaft. Der Rationalismus des 18. Jahrhunderts, der in der Romantik zu einem theologisch mystischen Natursystem, einem magischen Idealismus ausartete, er wird bei Hummel zur akademischen Perspektive. Das Konstruktive des Klassizismus, das in der ganzen Zeit die lebendige Welt mit einem äußerlichen Formenapparat bepackte, wird bei Hummel zur pedantischen Feinmalerei. Von klassizistischen Formen bleibt kaum mehr als das Kostüm, eine gewisse Verdeutlichung des Bewegungsapparates im menschlichen Körper, einige große, aber steife Gebärden seiner Personen auch in kleinen, genrehaften Momenten, und eine symmetrische, klare Komposition. Man merkt, daß seine Figuren gestellt sind, auch wenn sie in einer italienischen Kneipe Lieder singen, in einer Grotte Harfe spielen, wenn Schwestern im Zimmer Briefe lesen, oder eine Frau an der Ladentür mit dem Kaufmann verhandelt. Was Runge auf seine Weise anstrebte, die Verbindung der Menschen mit der natürlichen Umgebung durch eine fast pleinairistische Behandlung der Umwelt, das erreicht Hummel auf eine eigene

Weise, die Klassizismus und Naturalismus in einer amüsanten Form vereinigt. Er wählt mit Vorliebe dunkle Beleuchtungen und künstliche Lichtquellen, die aber ohne jeden romantischen Lichtzauber nichts sind als seitens der Dargestellten ein Mittel, einen dunklen Raum für die Menschen benutzbar zu machen, seitens des Künstlers, seine Beobachtungsgabe und sein zeichnerisches Können zu beweisen. Das Reichste und Naturalistischste in dieser Hinsicht ist die Darstellung des Regentages in dem Bilde mit dem Modemagazin an der Schloßfreiheit. Nun war es ein charakteristisches Motiv des natursuchenden Klassizismus, dem doch die menschliche Figur das Hauptthema war, den Zusammenhang zwischen Mensch und Natur durch die Spiegelung des Menschen in einem Bach zu symbolisieren. Daher ist Narziß ein Lieblingsthema auch dieser Generation. Diese Spiegelung wird bei Hummel realistisch umgebildet und dazu benutzt, die atmosphärische Bindung, der die klassische Zeichnung widerstrebte, zu ersetzen durch das Ineinanderfließen von Mensch und Umgebung mit Hilfe des Spiegelbildes. Es spiegelt sich die Frau am Laden in der einen Scheibe der Tür, der Kaufmann in der anderen, die Frau aber auch im speckig nassen Straßenpflaster und ebenso die anderen Passanten; es spiegelt sich die nicht sichtbare Seite des Platzes in dem Schaufenster. Es spiegeln sich die Häuser und Menschen in der Granitschale und die Lampe bei den beiden Mädchen gleich zweimal in dem Doppelfenster der Stube. Hummel hätte die romantische Formel „das Leben ein Traum" durch die „das Leben ein Spiegelbild" ersetzen können. Bei ihm verdichtet sich noch einmal alles, was an Verzopfung, Nüchternheit und Objektivität gerade in der Berliner Malerei schon im 18. Jahrhundert von Rokoko wegtrieb und entwicklungsfördernd gewesen war. Seine Malerei setzt die Chodowieckis voraus, dessen Klein- und Feinmalerei, zopfige Steifheit und Beobachtung des täglichen Lebens, und nimmt die Krügers und Menzels vorweg. Seine unromantische Haltung im Gegensatz zu der Runges aber zeigt sich darin, daß bei Runge die große Form des Klassizismus als ein Wollen und eine Selbstbehauptung wirkt, bei Hummel die klassizistische Zeichnung als ein Können und Wissen. Die Härte und Ge-



Berlin, Märkisches Provinzialmuseum *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

JOH. ERDM. HUMMEL: GRANITSCHALE

radlinigkeit wirkt hier nicht auf den Charakter der Figuren zurück, es liegt kein Ethos in ihr, kein Anspruch auf Geltung, sondern nur eine Methode gegenüber einem Dasein. Runge und Hummel verhalten sich zueinander wie ein Freiheitskämpfer zu einem Zeichenlehrer.

Sowohl das Zeitgemäße wie das spezifisch Berlinische in der Malweise Hummels faßt man noch besser, wenn man den Klassizismus eines süddeutschen Malers Gottlieb Schicks (1779–1812) dagegenhält. Auch dieser hat das Thema der Spiegelung zweimal gemalt, beide Male als Selbstbespiegelung, als Eva, eine Illustration zu Schubarts Versen

„Dir floß das Haar
Wie Evas Haar, als sie sich sanft belächelnd
Am Pischon stand, und mit den Rosenfingern
Die goldenen Locken kämmte."



Magdeburg, K.-Friedrich-Museum — *Phot. des Museums*

GOTTLIEB SCHICK: NARZISS

und als Narziß. In beiden Bildern ist Schick traditioneller als Runge und die anderen gleichaltrigen Künstler. Sein Klassizismus ist abstrakter, stärker durch Carstens, Koch und durch französische Einflüsse bestimmt. Der weibliche und der männliche jugendliche Akt sind die Hauptsache. In beiden ist auch etwas Selbstgefälligkeit, so daß die Eva als Allegorie der Eitelkeit aufgefaßt werden konnte. Nur die tiefe Waldfärbung im Evabilde und eine etwas überschraubte Bewegung führen darüber hinaus. Im Narzißbilde wirkt als ein Rungescher Akzent, wie ein Suchen um eine verborgene Wahrheit, der tiefe Ernst, mit dem der Knabenakt und sein Spiegelbild künstlerisch durchmodelliert sind, und macht die Zuschreibung an Schick nicht ganz einwandsfrei. Diese merkwürdige Verquickung von Idee, die der Natur gilt, und von Studium, das auf das Gegebene hinsieht, fügt Mensch und Natur, Körper und

gespiegelte Erscheinung zu gleichwertigem Dasein zusammen und hebt die personenhafte Schönheit des Menschen vor dem Hintergrunde der Natur auf, die noch in dem Bilde von Nahl so stark den Geist des 18. Jahrhunderts verriet.

Schicks Hauptbilder, Apoll unter den Hirten und Noahs Opfer, sind ohne eine besondere Formensprache gut gemalte herkömmliche Kompositionen, letzteres, wie es scheint die vergrößerte und anspruchsvollere Ausmalung der Staffage auf einer Landschaft von Koch. Die Malerei der Leiber ist glatt und pedantisch, die Empfindung äußerlich schwungvoll oder süßlich weich. Die Anlehnung an italienische Bildthemata der Hochrenaissance, ein religiöser oder mythologischer Einschlag ohne die moralische Haltung des abstrakten Klassizismus und ohne den Naturalismus der Runge-Zeit weist schon auf die kommende Kunst der Nazarener hin. Ähnlich ist es mit Bildnissen der Schwestern Humboldt. In einer nett gefälligen Haltung und der hübschen Empiretracht der Zeit verdanken sie viel dem Klassizismus. Aber die saubere Malerei, eine süßmilde Färbung und ein niedlich kindlicher Ausdruck schwächen ab und steuern in nazarenisch-himmelndes Fahrwasser, sehr im Gegensatz zu früheren Bildnissen Danneckers und seiner Frau, die in breiter Malerei, starker Bewegung und festem Blick den Typ der Freiheitskämpfer im Schillerschen Sinne zeigen. Schick ist später geboren als Runge und auch früh gestorben. Er ist kein fertiger Künstler, sondern einerseits lernend und als Lernender geheftet an die Generation des Carstens, andrerseits strebend und als Strebender in die Zukunft blickend, in der die Generation der Nazarener das Feld behauptete.

Der romantische Naturalismus

Die Landschaft der Zeit ist nicht die Kochs; denn was diese sagen wollte, hatte Runge gesagt, und war nur durch Menschen auszudrücken. Was in der Landschaft sich Ausdruck verschaffte, waren die weichen, die menschenscheuen Gefühle der Zeit, die Gegenwartsflucht, die Romantik. Ihr reinster Ausdruck ist die Landschaft Caspar David Friedrichs. Von seiten der Menschlichkeit des Künstlers angesehen, sind seine Bilder zarteste Ergüsse eines lyrisch eigenwilligen Gemütes, einer schweifenden, Einsamkeit suchenden Seele, etwas Abwegiges und Verträumtes, versponnene und getiftelte Mitteilungen von Erlebnissen, in denen Erschauen und Erschauern gleich stark die Ergriffenheit eines Allanbeters verraten. Diesem Eigensten kann nur eine gleich zarte, spinnende Wortkunst, ein lyrisches Nachmalen mit Worten gerecht werden, auf das wir hier um so mehr verzichten können, als es in einem Buch, sagen wir besser, in einem Hymnus auf Friedrichs Kunst von Willi Wolfradt geschehen ist und zwar mit einer Kunst, die nur manchmal des Guten zu viel tut, und der, um ganz Übersetzung zu sein, eins fehlt: die Kindlichkeit und Bescheidenheit des Romantikers von 1810.



Berlin, Nationalgalerie C. D. FRIEDRICH: GEBIRGSLANDSCHAFT *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

Es ist merkwürdig, daß gerade bei der so innerlichen und eigentümlichen Kunst C. D. Friedrichs die Wirksamkeit der Tradition und die Weiterbildung überkommener Motive so ganz klar zutage liegen, und auf deren Erkenntnis kommt es uns hier an.

Ohne jedes einzelne Bild auf diese Formel bringen zu wollen, geschweige ein Bild damit erschöpfen zu wollen: das allgemeine Thema seiner Malerei ist ein schwerer, dunkler, figurenbesetzter Vordergrund, stark abgehoben gegen eine helle, farbige, atmosphärische Fernsicht – das Thema des 18. Jahrhunderts. Wie er dies umbildet im Geist und Gefühl des 19. Jahrhunderts ist die große Tat Friedrichs. Auch das ist für den Verstand ganz durchsichtig. Er kehrt die Werte, die Bedeutungen einfach um. Die Ferne erhält die Bedeutung, die Bestimmtheit, die Malweise des Nahen, sie wird aus dem Hintergrund zum Gegenstand. Der Vordergrund wird aus der greifbaren Nähe in eine übersehene und undeutliche Schattenhaftigkeit entrückt, wird der Ferne dienstbar gemacht und nur ein Sprungbrett zu dieser, wird wie ein Souffleurkasten nur ein Hilfsmittel für das Wesentliche dahinter. Die Personen auf diesem Vordergrund, die sonst das letzte, verarbeitetste, stärkst modellierte Ziel dieser Malerei waren, denen wir in die Augen sehen und denen wir huldigen sollten, auch sie werden Souffleure, auch sie werden herumgedreht mit dem Blick in das Bild hinein, und

alles, was sie sind und was sie tun, ist nur das Erlebnis des Schauens in die Ferne und eines Ergriffenseins von tausendfachen Gefühlen, in denen die Sehnsucht als Fernstreben das Heftigste ist.

Jedes der Bildmotive regt zur Einzelbetrachtung an. Der Vordergrund kann personenhafte Mitte sein, eine Bergspitze, die sich aus der Tiefe in die Himmelshöhen hineinschiebt, ein niedriger Hügel, vielleicht von einem Baum bestanden. Dann wird er in einer dekorativen Technik mit zerfahrenen Farbentupfen auf die Fläche gesetzt, mit nichtssagendem, dunklem Braun, auf dem ein anstrichartiges Grün die Vegetation andeutet, alles so flach, so dunkel, so freudlos, daß der Blick nur eine Wand faßt, die hinauf- und zu überklettern er allein den Wunsch hat. Deren höchster Punkt wird ein Auslug, umbrandet von unermeßlichen Weiten sich übereinanderschiebender Bergketten, von aufschießenden Sonnenstreifen, drängenden Wolken und schmetternden Lichtglorien grenzenloser Himmel. Steht dann auf dieser Felsenspitze des Vordergrundes ein Kreuz, so denkt man daran, wie in barocken Bildern der Gekreuzigte oder himmelfahrende Heilige von solchen Lichtglorien umgeben sind, die den Heiligen dienen und ihnen hallelujah singen. Jetzt hat sich das Verhältnis umgekehrt, und vor dem Strahlenglanz der Ferne und der Unermeßlichkeit der Weite liegt alles Vordere und Mittelpunkt Scheinende im Schatten wie auf den Knien.

Oder statt des Hügels in der Mitte kehren die Randkulissen der Rokokolandschaft wieder, Bäume, die ihre Zweige gewunden und verflochten rahmengleich über die Fläche breiten. Aber auch sie werden nicht ein Kränzchen und Schmuck auch für die dem Bilde Nahetretenden, sondern brauntrübe hingestrichen, schattenhaft ein Netz und Gitter, das den Blick behindert, aber die Sehnsucht spannt; keine Laube für den Genießer, sondern ein Gefängnis für den im Dunkeln Schmachtenden. Dahinter geht die Sonne oder der Mond auf, wird es Licht. So rahmen Bäume dunkel die Kreidefelsen von Rügen, und deren lichtes Weiß leitet hinein in den Glanz des Wassers, das in dem Lichtschein des Horizontes zergeht. So umrahmen Bäume und Terassenmauern mit steifer, unfroher Architektur den Blick auf



Dresden, Gemäldegalerie *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

C. D. FRIEDRICH: ZWEI MÄNNER IN BETRACHTUNG DES MONDES



CASPAR DAVID FRIEDRICH: DAS KREUZ IM GEBIRGE

Dresden, Staatliche Gemäldegalerie

Mit Genehmigung der Museumsleitung



Berge und Wälder, so breitet sich ein dichtes Netz von Segelstangen und Tauen vor die umnebelte Ferne, oder ein Netz von abgestorbenen Baumästen vor den mondscheindurchglühten Himmel, ein Gefängnis für die Jünglinge, die wie künftige Freiheitskämpfer aus der Umstrickung der Gegenwart in eine freie, helle Zukunft träumen. Und alles zusammengefaßt, sagt noch einmal einfacher, deutlicher der Blick aus dem Fenster: Symbol des Vogels im Käfig.



Weimar, Schloß-Museum *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

C. D. FRIEDRICH: LANDSCHAFT MIT REGENBOGEN

Ist der Vordergrund ein schmales Gelände, breit gedehnt, so daß es von der Tiefe abführen könnte, dann durchschneidet ihn gern ein Weg ganz in der Mitte und ganz scharf von vorn nach hinten und führt aus der Nähe in die Ferne, wie die Frau, die ihn betritt. Die einseitige, hügelhafte Rahmenkulisse, die Seitenwand wird wie die schmucklose, dunkle Außenfassung eines Fächers, der sein Bild in Streifen über die Fläche breitet, wie in der Weimarer Landschaft mit dem Hirten.

Ist es nicht diese Schattenhaftigkeit des Übersehenen, sondern ein kräftiges charakterisiertes Naturobjekt, das den Vordergrund füllt, dann wird in die Daseinsform dieses Vordergrundwesens etwas hineingelegt, das seine Zerstörung ankündigt, das kalt stimmt und nach der Sonne frieren läßt, das mit Todesahnung überschattet und nach Erlösung und Auferstehung ruft. Das bedeuten die kahlen, frierenden Bäume auf schneebedeckten Halden, die Hünengräber und Friedhofseingänge, die Kreuze und Gekreuzigten auf Bergesspitzen. Es bleibt irgendeine Depression, die die Sehnsucht nach Auflichtung, ein Druck, der die nach Aufhebung der Schwere weckt.

Wo die Naturgelegenheit nicht ausreicht, dies Gefühl zu wecken, tritt die Rückenfigur ein. Diese ist nicht Staffage, nicht Füllsel, sondern Mittelpunkt. Oft wächst sie über den Horizont und berghoch ins Bild hinein; ist sie klein, dann in der Bedeutung, wie das Menschliche versinkt in der Unendlichkeit des Alls. Sie ist Ausgangspunkt und Konzentrationspunkt des Gefühls, aber nicht des Sehens. Wir müssen durch sie hindurch zur Natur, aber sie ist noch nicht die Natur. Wie bei einem Souffleur oder einem Dirigenten ist sie immer etwas früher da als die Stimme und der Klang, aber sie dreht uns den Rücken zu. Sie ist nicht



Berlin, Hohenzollernbesitz C. D. FRIEDRICH: SEELANDSCHAFT MIT MÖNCH *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

ein abstrakt Menschliches, sondern ein fühlendes Individuum, aber als solches nicht erkennbar und unwesentlich. Sie ist nur Silhouette und dunkler Schatten. Dadurch wird sie körperlos und reine Gebärde eines Gefühls. Diese Gebärde ist ein völliges Versunkensein, ein Verfallensein, das sich stützen muß. Solchen Sinn erhalten jetzt die Freundschafts- und Liebschaftsgebärden des 18. Jahrhunderts, oder es ist die Gebärde völliger Erstarrung und marionettenhafter Gliederspreizung, die Bezauberung der Somnambulen, die staunende Entrücktheit der Religiösen. Diese Menschen sind alle irgendwie außer sich, voller Gefühl und doch stumm. Sie verkehren nicht mit der Natur, sondern stehen vor ihr, benommen, überwältigt. Die Zwiespältigkeit des Bildes, das Auseinanderfallen des Hintergrundes und der Figuren im 18. Jahrhundert bekommt so den Sinn der Andacht und der Huldigung vor der Natur. Was sonst die Person im Barock- und Rokokobilde von dem Betrachter verlangte, Huldigung, Anbetung, das leisten jetzt diese gemalten Personen im Bilde ins Bild hinein und reißen den Beschauer mit sich. Die Natur wird dadurch geheiligt, wird Übernatur.

Die Aufgabe dieser Heiligung der Natur übernehmen auch die gotischen Ruinen, die Friedrich gern zwischen den ersten Plan und die letzte Ferne legt. Ihre langenden, sich reckenden Linien stimmen wie die Sehnsüchteleien der Figuren. Von Menschen gebaut, von der Natur und ihren Kräften zerstört, Ort menschlicher Andacht und als Umgebung ver-

fließend in Natur, vermitteln sie zwischen dieser und den Menschen. Sie scheinen Ziel der Pilgerfahrt, und sind doch mit dem Netzwerk gotischen Filigrans Durchblick in weitere Räume. Als Ruinen sind sie der Natur tributpflichtig, ihr verfallen wie die Menschen. So wird wiederum ein Requisit der Rokokolandschaft zu neuem Sinn und Ernst gebracht. Was dort nur eine lustige, verschnörkelte Dekoration war, pittoresk, Natur höchstens im idyllischen Sinne eines leichten, lockeren Ortes, wird hier zum Vermittler der Andacht vor der Natur.

Und schließlich die Natur selbst, einstmals Hintergrund, jetzt Ziel des landschaftlichen Sehens und aller Andacht und Sehnsucht. Dieser Hintergrund, diese Ferne wird ganz nah gemalt, sauber, deutlich, klar, glatt, wie Seidenkleider von Rokokofiguren und auch wie diese geschmückt mit Regenbögen, gelbem Mondlicht zwischen blauen Wolken, allen Rots untergehender Sonne oder Gelbs der aufgehenden, mit dem farbigen Licht des klaren Tages und dem spitzenhaften Wolkenzauber von zarten Nebelschleiern. Diese Malweise ist weder malerisch noch zeichnerisch, sondern vordergründig auf den Hintergrund angewendet, ist gegenständlich und dinglich auf Luft und leeren Raum angewendet, ist naturalistisch und real auf das Wesenlose farbigen Scheines angewendet. Die luftigsten Dinge werden greifbar und für das Hinsehen immer gleich deutlich wie die Kostbarkeiten der Roben der Madame Pompadour. Und dennoch ganz anderen Geistes voll!

Diese gegenständliche Malerei malt nicht Gegenstände, nicht ein Sein der Natur, sondern Erscheinungen, durch die die Natur spricht, sich ankündigt, ein Kommen und Gehen, Strahlen, die durchs Gewölk brechen, Morgenröte, die die Sonne verkündet, Abendglühen, das die Dämmerung nach sich zieht, fallende und steigende Nebel, verblassende Himmel und farbenübergossene Gelände.

Der Blick findet keine Ruhe und keinen Haltepunkt, die Grenzenlosigkeit des Meeres führt ihn ins Unendliche, Schiffe, die kommen und gehen, halten ihn in Bewegung. Über Berge geht der Blick in den Weltenraum. Buckel auf Buckel sich türmend sind die Berge wie Wellen und ziehende Wolken. Nebel verhüllen das Feste und lassen seinen Anblick schwanken, Licht überstrahlt die Grenzen, und als letztes bleibt die



Hamburg, Kunsthalle *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

C. D. FRIEDRICH: STURZACKER

Leere, das Unausgefüllte und doch Wirksame als Symbol des Alls im Gegensatz zum Etwas.

Religiös gestimmt, ist dieses Sehen des Alls, dies Streben ins Unendliche ein pantheistisches. Die Heiligkeit der Natur verrät sich wie die Gottes gerade darin, daß sie selbst sich nicht zeigt, sich nur ankündigt. Wie das verschleierte Bild zu Sais verschleiert sich auch Natur mit Nebeln und Lichtern.

So hat auch diese Kunst ihre Übersteigerung wie die Runges, aber nicht durch das, was sie hinzutut, wie die Übermodellierung und die barocke Form, sondern durch das, was sie wegläßt, die zarten Ahnungen und Andeutungen, die Leere und Wesenlosigkeit des Gemalten. Aber sie hat daher genau so ihre Konflikte und Spannungen zwischen Ahnung und Gegenwart, Wunschbild und Sehbild. Man sucht die Natur und will sie mit menschlichen Gefühlen ausstatten, aber vermag sie nur durch den Menschen hindurch wirken zu lassen, man rechtfertigt sie durch eine demütige, ganz hingenommene Gefühlsvorbildlichkeit, die durch diesen soufflierenden Charakter doch auch wieder anmaßend und aufdringlich erscheinen muß. Wer hätte nicht bei den Schnittern, die den Sonnenuntergang anschmachten, bei der Frau, die die Sonne anbetet, selbst bei den Jünglingen im Walde etwas von diesem Gefühl gehabt?

Die Andacht der Rückenfiguren und die Sorgfalt des Malers gelten der Natur, verstanden als grenzenlose Natur, als Ausschnitt und Andeutung des Alls. Aber sowohl der Vordergrund mit seiner flüchtigen Technik, einem als Malerei genommen oft schlechten und erdigen, tintigen Anstrich, als auch die Ferne mit ihrer Glätte, mit der Klarheit und der Fläche fest aufliegenden Substanzialität der Farbe, beide wollen Natur sein und verraten sich doch als Malerei. Die Farben der Mondscheinnächte und Abendröten wirken dadurch künstlich; das Naturschauspiel hat einen bengalischen Beigeschmack, etwas Kaleidoskopisches. Der Künstler wollte mehr als ein Schauspiel für die Augen mit diesen Verkündungen des Wirkens der Natur in Himmelserscheinungen und Nebeltänzen geben, aber so wie es gemalt ist, klar, auf der Oberfläche leuchtend, seidig und kristallen, hat es die Buntheit, an der Kinder sich ergötzen und spiegelt es die naive Freude wie in Tiecks Schilderungen solcher farbigen Himmelsspiele.

„Es wurde Abend, ein schöner Himmel erglänzte mit seinen wunderbaren, buntgefärbten Wolkenbildern über ihnen.

Meine Seele sollte sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen mit Gold ausgelegten Luftbildern ergötzen und genügen, ich würde da Handlung, Leidenschaft, Komposition und alles gern vermissen, wenn Ihr mir, wie die gütige Natur heute tut, so mit rosenrotem Schlüssel die Heimat aufschließen könntet, wo die Ahndungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land, wo in dem grünen, azurnen Meere die goldensten Träume schwimmen, wo Lichtgestalten zwischen feurigen Blumen gehen und uns die Hände reichen ...

o, mein Freund, wenn Ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in Eure Malerey hineinlocken könntet!“ . . . Man hat heute sehr stark in dieser Malerei, die als solche auch sichtbar ist, so sehr sie naturalistisch die Naturerscheinungen festhalten möchte, das Konstruierte betont, den Klassizismus auch in dieser so unklassischen Kunst, aber nicht die Folgerung daraus gezogen, daß der Konflikt zwischen einer Natur, die überwältigen soll, und einer Malerei, die noch immer etwas von der konstruierenden und tapetenhaften Theatermalerei an sich hat, gerade von diesem Rest von Klassizismus herrührt.

Die letzte und romantischste Spannung besteht aber doch zwischen der Andacht zum Kleinen, vermittelt durch eine jedes Wölkchen, jedes Tännchen subtil und peinlich durchmalende Technik, und dem Streben ins Weite, vermittelt durch Verbergen, durch Auslassen, durch Andeutungen. Man glaubt nicht recht, daß diese im Weltenraum umhertaumelnde Phantasie auch fähig wäre, das Übermächtige und elementar Großartige der Natur zu ertragen, es scheint auch da mehr ein kindliches Herumtappen im Unbekannten und Schwerelosen traumhafter Vorstellungen. Das was auf dem Bilde real da ist, weist vielmehr auch hier auf ein geheimes Biedermeier hin, ein zaghaftes, ängstliches und kleinsichtiges Herangehen an die Natur und ihre Landschaft. Aber es bleibt wiederum auch dabei nicht, sondern man spürt es wie eine Scheu vor der unmittelbaren, festen und kernigen Daseinsform der Natur, ein Ausweichen, ein Zurückbleiben. Menschliches und Theologisches des 18. Jahrhunderts, des Barock müssen herhalten, die Natur zu rechtfertigen, ihr selbst und ihrem positiven Dasein wagt man noch nicht ins Auge zu sehen. Man rettet sich vor der Götter zerstörenden Wirkung der Natur in eine Vergöttlichung der Natur selbst, einen Pantheismus. Es ist derselbe Konflikt, dem Runge in der Verherrlichung des Bürgers verfiel. Alles das geschieht bei Friedrich in einer kinderhaft scheuen, reinen Ausdrucksweise, deren Kontrast zu dem überspannten Weltgefühl der letzte Konflikt ist, aber nicht wie bei Runge tragisch, sondern nur rührend.

Caspar David Friedrich steht nicht allein in seiner Zeit. Ihn umgibt eine Generation von Mitstrebenden und Gleichgesinnten, von denen einige, wie Wilhelm von Kobell, Martin von Rohden und Friedrich Schinkel selbständig neben ihm Motive der romantischen Landschaftsmalerei und auch solche, die für Friedrich besonders charakteristisch sind, verarbeitet haben, andere im Anschluß an Friedrichs Werk und von der Besonderheit und Konsequenz seiner Kunst gefangen und angeregt, im weiteren Sinne seine Nachfolger und Schüler sind, keiner aber mit der Reinheit und Tiefe, mit der sich in Friedrichs Bildern die romantische Stimmung offenbart.

Das Motiv der Rückenfiguren im Zusammenhange mit dem Gegensatz eines bildeinwärts führenden Vordergrundes vor bildinhaltbildender, luftiger Ferne hat bereits, und wie es scheint,



München, Neue Pinakothek — *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

WILHELM v. KOBELL: BELAGERUNG VON KOSEL (1808)

früher als C. D. Friedrich, Wilhelm von Kobell (1766–1853). Auch er ist nicht der Erfinder dieses Motives, sondern hebt es nur zum ersten Male mit der Entschiedenheit in der Betonung der dienenden und herrschenden Bildpläne aus einer im 18. Jahrhundert sich vollziehenden Entwicklung heraus. In dieser Entwicklung gewinnt ein besonderes Interesse ein Bild von Johann Friedrich Weitsch, die Roßtrappe im Bodetal (1769) im Museum in Braunschweig, wo zwischen Seitenkulissen, die ganz dunkel und silhouettenhaft gemalt sind, auch nur als Silhouette erkennbar ein Maler und sein 'auf die Felswand der Roßtrappe weisender Begleiter sichtbar werden. Diese Wand ist heller und mit zarten, lichten Tönen gemalt, aber auch verhüllt von einem feinen Dunst des Morgens und der Ferne. Dennoch bleibt der Vordergrund mehr Kulisse, Repoussoir, wird weniger Ort des Schauens, und der Hintergrund ist mehr ein zarter, abschließender Teppich, idyllische Rückenlehne wie bei Salomon Geßner, als Weite und Dehnung der Allnatur.

Beides aber ist bei Wilhelm von Kobell erfüllt, am reinsten in seiner Belagerung von Kosel. Hier haben wir den kurzen Vordergrund ganz wie ein Sprungbrett, darauf gitterbildende Bäume, auch sie kahl, entlaubt, und eine Gesellschaft von Offizieren und Soldaten, die ins Bild hineinschauen, auf eine aus bleigrauen Morgennebeln aufsteigende Stadt, auf blinkende Wasser und verhauchende Bergfernen, die in dem weißlichen Licht des Morgen-

himmels sich baden. Dennoch erfüllt das Bild eine andere Stimmung als die Friedrichs, es ist viel positiver, unsentimentaler als diese. Die Stimmung des Weiträumigen, Verfließenden ist auch da, auch die des sich Ankündigenden und Entwickelnden. Hier aber liegt der Grundunterschied. Bei Friedrich kündigt sich etwas an, was außerhalb des Bildes liegt und leitet die Gedanken ins All, pantheistisch. Hier ist etwas, was im Bilde selbst liegt. Hier hat der Blick ein Ziel, die aus den Nebeln aufsteigende Stadt, und das Sehen der Personen im Vordergrunde ist nicht ein Sehnen, sondern ein Wollen, ist militärische Beobachtung. Es ist sicherlich eine große Tat gerade Kobells, das barocke Schlachtenbild in eine romantische Bildanlage umgeformt zu haben, die Parade der Feldherren in ein Bildeinwärtsschauen, den Hintergrund der Schlacht in eine Landschaft, aber dafür ist im Bilde doch eine größere Gleichwertigkeit beider Pläne geblieben, der Ferne, weil sie grauer, reizloser, wunderloser ist als bei Friedrich, der Nähe, weil sie reicher, gesellschaftlicher und in Haltung und Tun gefestigter ist. Es ist mehr von der Formen- und Willensbetontheit des Klassizismus darin, und darin liegt das ins 18. Jahrhundert zurückweisende Moment, und mehr Positivismus, darin liegt das Vorwärtsweisende. Klassizismus und Biedermeier sind stärker überbrückt, es bleiben weniger Konflikte als bei Friedrich. Besonders reizend zeigt sich das im Vordergrunde. Kleine püppchenhafte Uniformfiguren sind sehr unzeremoniell mit gegeneinander verschobenen Richtungen über die Fläche zerstreut, wie ein porträthafter Naturausschnitt, aber doch so sauber hingestellt, so reinlich geschieden, daß eine kasernenhofartige klassizistische Ordnung selbst im Durcheinander verbleibt.

In anderen Schlachtenbildern und auch in dem großen Bilde des Rennens am Oktoberfeste in München, in denen der Gegensatz von dunklen Vordergrundsplänen mit Rückenfiguren und der lichten Ferne ganz fehlt oder so abgeschwächt ist, daß der Eindruck einer weiten Flachlandschaft entsteht, bewirkt gerade diese Kleinmeisterei einer sauberen und scheidenden Figurenmalerei, des Aufgeräumten und Ordentlichen der Staffage auch im stärksten Aufruhr, daß die Leere der Felder und Bäume nicht als Reiz für die Phantasie zum Schweifen wirkt, sondern als Sauberkeit und Walten einer Ordnung schaffenden Menschenhand im großen Raum. Dieser wird zum Platz, fast zur Stube.



Hamburg, Kunsthalle *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

W. v. KOBELL: LANDSCHAFT BEI TEGERNSEE

Deutlicher treten diese beiden Momente, Bestimmtheit, Willensklarheit und Kleinmeisterlichkeit in der Entwicklung Kobells

zutage. Seine Frühwerke enthalten, wie die seines Landsmannes Karl Kuntz (1770–1830), eine klassizistische Fassung des von den Holländern überkommenen Tierbildes. Vor einem landschaftlichen Grunde, der ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts aus wattigen, zerlaufenen Laubmassen besteht, heben sich einige groß aufgefaßte Tiere ab. Diese und Hirt oder Hirtin scheidet dieselbe klare Gelöstheit voneinander wie auf den Schlachtenbildern. Durch diese stille Raumfiguration oder durch sehr betonte klare Horizontal- oder Vertikallinien haben sie eine fast feierliche Geformtheit, bei Kuntz mehr im Rungeschen Sinne stark herausmodellierter Gestalt, bei Kobell mehr im Rungeschen Sinne des naturhaften Zusammenhanges mit der Umgebung durch eine große Tier und Raum in eins beziehende Beleuchtung.

Die Spätzeit Kobells ist bezeichnet durch Bilder, in denen der Vordergrund mit wenigen Motiven wieder bildbeherrschend wird. Kavaliere und Damen, Jäger und Treiber, Hirten und Mädchen begegnen sich auf einem hellen Plan in klarer Sonne, die gegen die Figuren scheinend lange Schatten nach vorn auf die Wiese dieses Planes wirft. Die Figuren sind also gegen das Licht gesehen, aber keine Silhouetten, sondern klare, feste Gestalten, die immer sehr aufrecht und etwas steif stehen, dadurch eine leichte Vornehmheit zeigen. Von klassizistischer Kühle umweht, dennoch aber durch Licht und Schatten in die Landschaft einbezogen, sind sie in kleinem Format biedermeierische Bildnisse, weil ihre Steifheit etwas Gestelltes hat, ein Stillhaltenmüssen ist, das zugleich ein Gemaltwerden ist. Die Weite ist noch hinter den Figuren, nicht mehr verhüllt, sondern klar und durchsichtig, ganz positiv. Aber der Blick dringt nicht mehr durch ein Gitter vorn hindurch in den Raum, sondern dieser greift von hinten durch die Figuren und vermittelt wieder ein Doppeltes, eine gewisse Größe der Figuren in diesem großen Felde, dessen Horizont sie überragen, und eine Raumgebundenheit und eine Raumdurchdrungenheit, eine landschaftliche Umflossenheit, die den Stolz der Figuren bricht. Das Steife an ihnen ist weniger die ihres Wesens als die Steifheit eines Wegweisers. Sie sind ebenso Raumachsen wie Menschen.



Kassel, Gemäldegalerie *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

WILHELM v. KOBELL: DIE FURT (1798)

Auch in diesen Bildern sind leichte und feine Spannungen, aber nie zwischen Wollen

und Können, sondern zwischen Format des Bildes und Füllung, zwischen Figurensteifheit und Raumweite, zwischen klassizistischer Raumleere und naturalistischer Lichtfülle. Aber zwischen allem gibt es einen Ausgleich, eine Verträglichkeit, es bleibt höchstens eine angenehme Befremdung.



München, Neue Pinakothek *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*
KARL KUNTZ: SCHWEIZER LANDLEUTE AM UFER EINES SEES

Johann Martin Rohden (1778–1868) holt wie C. D. Friedrich den Hintergrund für das Auge heran, und zwar alle Themen der Hintergrundsdarstellung des 18. Jahrhunderts, die hintereinander sich schichtenden Hügelketten und die Bergwand mit Wasserfällen, die laubübersponnenen Baumflächen oder ein Waldinneres mit Baumstämmen, die wie ein Gittergeflecht ineinanderlaufen. Aber er stellt ihnen nichts in den Weg, wir kommen ohne Vermittlung und ohne Behinderung zu ihnen, wir schauen, sehnen uns nicht. Wohl ist alles matter, gehauchter als in der glatten, festen Malerei Friedrichs und dadurch ferner. Zarter noch als die Nebel zwischen den Bergen, legt sich ein ganz feiner Duft zwischen die Bergformen, die selber flächig und tonig wie eine Vision oder wie eine ganz luftige Ferne mehr angedeutet als da sind. Dennoch sind es keine Weiten, keine Unendlichkeit, sondern auf kleinem Raum vom Blick umspannt eine Musik leichter, pianissimo hingestrichener Töne, ein Geistertrio der Malerei. Ein fahles Grün klingt hindurch durch blaßlila Nebel und silbrig-blauen Wasserstaub, ein unsagbar zartes Falbgelb schwingt mit Hauchen von lila und rosa Tinten einem Dunkelgrün und Schwarzviolett entgegen, oder es klärt sich dunkles Laubgrün zum Blau-Grau des Himmels mit zartgelben Rändern empor. Die Dinge entrücken und lassen Geheimnisse zurück, aber das Auge faßt Töne und Farben als eine Harmonie, ein Befriedigendes. Auch diese Landschaften sind trotz ihrer Lyrik und Zartheit positiver als die Friedrichs.



Stuttgart, Museum der bildenden Künste *Phot. des Museums*
WILH. v. KOBELL:
REITERGESELLSCHAFT AUF DEN ISARHÖHEN BEI MÜNCHEN

Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) wiederum unterscheidet sich von Friedrich,

mit dem er Vordergrundsmotive und Vordergrundsfiguren teilt, dadurch, daß er in beiden zuviel gibt, im Vordergrund eine Fülle von Baum und Strauch, so daß man darin umherklettert, aber nicht so schnell darüber hinweg. So wird der Vordergrund mehr ein Mittel, sich in der Landschaft einzurichten als zu ihr zu streben. Oder er macht einen reichen und dekorativen Rahmen für die Ferne daraus, einen Laubenbogen mit Weinranken, einen Baum, dessen Zweige wie Perlenschnüre herabhängen, er umkränzt die Ferne und macht sie dadurch zum Fest. Ebenso gibt er in der Ferne selbst zu viel, die Lichterscheinungen nicht als Ankündigungen von etwas, das mehr ist als sie, sondern als Naturschauspiele und mondbeglänzte Zaubernacht, die den Blick gefangen hält, nicht wie bei Friedrich immer weiter treibt ins Grenzenlose. Friedrich wirkt mehr durch das Leere, das Ungesagte, Schinkel durch das Betonte, durch Kontraste und gefällige Ausschnitte. Er verleugnet in seinen Landschaften nie den Theaterdekorateur.

Neben diesen dreien, von denen W. von Kobell am meisten Architekt, Rohden am meisten Musiker, Schinkel am meisten Dichter ist, stehen noch die eigentlichen Maler, Leute wie Max Josef Wagenbauer (1775–1829) und Franz Catel (1778–1856), die in den Traditionen der holländischen Landschaftsmalerei weiter wandeln, und denen die romantische andeutende, verhüllende Art zu Atmosphäre und Licht wird, zu einem weniger seelischen als vitalen Ausdruck der Natur, mehr „Erdlebenkunst“ als Darstellung der eigenen Gefühle im Weben des Alls. Wagenbauer verdankt dieser romantischen Malweise manches feine Bild, in denen weite Gelände von einer erdfeuchten Dunstigkeit zugebettet scheinen. Die zarte, silhouettenhafte Behandlung der Pläne, unter denen auch der Vordergrund mit Baumsilhouetten und bildeinwärtsgeführten Wegen eine Rolle spielt, läßt den Beschauer zögern, die schlaftrunkene Morgenlichkeit solcher Landschaften anzurühren. Auf anderen Bildern, wie einem der Wiener Akademie, ergießen sich in einer orangenen Mischung tönende Farben über Wiesen und Pferde und saugen das Gegenständliche in sich ein. Eine besondere Nüancierung der Farbe, die nicht mehr Natur ist, gibt auch diesen positivistischen Bildern einen leichten Traumcharakter. Am unromantischsten sind die Bilder, auf denen die dunkel gegen helles, gelbes Licht ge-



Hamburg, Kunsthalle (Leihgabe Grönvold) *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

JOH. MARTIN ROHDEN WASSERFALL IN TIVOLI



Charlottenburg, Museum der Techn. Hochschule — Phot. F. Bruckmann A.-G., München

FR. SCHINKEL: HEILIGER SEE BEI POTSDAM

sehenen Tiere Raum und Atmosphäre schaffen. Sie sind am stärksten traditionell gebunden. Catel malt in starkem, staubigem Licht italienische weite Blicke sehr gegenständlich und neigt zu Martin von Rohden hin in klaren, landschaftlichen Ausschnitten, in denen Bäume in einem sehr lichten, fast transparenten Grün sich schleierdünn vor helle Flächen legen und durch die feinen Tondifferenzen erfreuen.

Die eigentlichen Schüler Friedrichs Carl Gustav Carus (1789–1869), Christian Claußen Dahl (1788 bis 1857), die, später geboren, Stimmungs- und Stiltendenzen der Romantik in eine andere Zeit hinüberretteten, erfüllen sie doch auch zugleich mit dem neuen Geiste dieser Zeit. Bei ihnen wird das geheime Biedermeier zu einem offenen. Carus, der Arzt, der den Ausdruck der Erdlebenkunst geprägt hat, ahmt Friedrich nach, aber trifft ihn nicht, läßt sich aufs Einzelne und Kleine ein, vermittelt zwischen Nähe und Ferne, gibt Ausschnitte als heimliche Winkel, malt das Dunstige, Verhüllte als ein Verschwiegenes, ein Refugium, nicht als ein über sich Hinausweisendes. Seine Mondscheinnächte und Morgengrauen sind Zustände dieser Natur, nicht Ankündigungen geisterhafter Art. Seine schneebelasteten Tannen und kahlen Eichen frieren nicht nach etwas, sondern in sich hinein. Es sind immer sehr stark empfundene Situationen der Landschaft, die er schildert, aber kein Jenseits der Landschaft. Und wenn einmal die Seele stärkeren Schwung produzieren soll, dann greift er zu theatralisch-poetischen Mitteln, dem Nebelreiter nach Goethes Erlkönig, einem Goethedenkmal, zwei



München, Neue Pinakothek — Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

FRANZ JOS. WAGENBAUER: ANSICHT VON LAUCHSTÄTTEN

harfenspielenden Engeln auf einem Sockel vor lila Bergwänden, und die Malerei wird reißerig und flüchtig.

Dahl geht wie Carus denselben Weg zur Erdrealität, und alles, was bei Friedrich sehnsuchtsstimmende Weite und Verhüllung war, wird bei ihm Lebensfülle und bewegtes Wolkentemperament. Er ist reich und stark, wo Friedrich karg und rührend arm ist, und wo dessen Natur sich suchen läßt, schenkt er mit vollen Händen und gibt fast zu viel. Er ist der Vater der großen überfüllten Nordlandschaften, die später den Besitzer mit ihrer Deutlichkeit um eine Nordlandreise betrügen.

Die Malerei der Restaurationszeit

Die Generation von 1810, geboren in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, hatte sich erschöpft in Übersteigerungen des Weltgefühls, das im letzten Grunde doch die Übersteigerung des Ichs war. Die Erschöpfung, eine Überspannung der Geisteskräfte, ist wörtlich, physisch zu nehmen. Nie hat es mehr jung Gestorbene, nie mehr in geistiger Umnachtung Endende gegeben als in dieser Generation. Ihr innerstes Wesen ist das Ungenügen am Gegebenen sowohl der traditionellen Lebensverhältnisse, deren Frucht die Revolution war, des nationalen Schicksals, das die Freiheitskriege hervorbrachte, als auch am Gegebenen dessen, was ihre Sehnsucht suchte, ihr Programm kündete, des individuell bedingten Daseins des Menschen und der Natur. Immer stürmten sie über Grenzen hinaus zum Unbedingten der Person – den Ida will ich auf den Ossa wälzen – zum Grenzenlosen der Natur, zum All. In allem was sie taten und schufen, war ein Riß, ein tiefer Zwiespalt. Sie kamen her aus einer Welt größten Anspruches des Menschen, und im Phänomen Napoleon war dieser noch einmal mit ungeheurer Mächtigkeit gesteigert ihnen selbst zum Verhängnis geworden, sie wollten hin zu einer Entäußerung der Person im einfühlenden Verstehen und Versinken in Natur, aber sie w o l l t e n es. Auch das war alles Spannung, und so schossen sie über den Anfang hinaus und begannen mit der Naturphilosophie, ehe sie die Naturwissenschaft hatten, mit den Nachtseiten der Natur, ehe sie die Tagesseite verstanden, mit den Bürgerrechten, ehe sie die Bürgerpflichten übten. So ist auch im eigenen Leben das Bizarre stärker als das Eigentümliche; auch sie sind über sich selbst hinaus geworfen, entwurzelt. Goethe war eine Persönlichkeit, und der Stil seiner Zeit sein Lebensstil, Schiller ein Träger von Ideen, die auch ohne ihn existieren zu können den Anschein machen, jetzt aber ist die Welt voll von Originalen, deren Leben interessanter ist als ihr Werk. In der Dichtung tritt das noch stärker hervor als in der Malerei: Novalis, Brentano, die Schlegel, Kleist, Hölderlin, E.T.A. Hoffmann, in der Philosophie Schleiermacher, Schelling, Fichte, um nur die Größten zu nennen. Aber auch in der Malerei, welche ausgeprägten Köpfe, Überindividualitäten, Runge und Friedrich! Zum ersten Male Künstler, welche mehr sind als der Stil der Zeit, und von denen Runge auch im Programm, im Wort, im Leben für seine Malerei mehr ist als seine Malerei selbst. Daneben die Käuze, Seele, Koch, der Verfasser der Rumfordschen Suppe, und die

bedeutenden und eigenartigen Künstler, Schinkel, der Architekt, Bildhauer, Maler und Theaterdekorateur, ein neuer Leon Bastista Alberti, W. von Kobell, Rohden, Hummel und auch die vielen anderen. Sie alle haben ihren Stich, ihre besondere Note, sie sind etwas, und die beiden größten unter ihnen die überspanntesten. Wie in der Dichtung steckt auch in ihnen ein unendliches Bedürfnis nach dem Außerordentlichen, eine Überwindung der mangelnden Technik und Erfahrung durch den Glauben und die Idee.

Nach diesen Übersteigerungen der Romantik und den Willensüberspannungen der Revolutionszeit und der Freiheitskriege läßt sich überall eine Abspannung bis zur gänzlichen Erschlaffung beobachten, eine Sehnsucht nach Erlösung und Ruhe, nach festen Formen und gebundener Lebensführung. Wie resigniert klingen die Verse Platens:

Ich möchte gern mich frei bewahren,
Verbergen vor der ganzen Welt,
Auf stillen Flüssen möcht ich fahren,
Bedeckt vom schattgen Wolkenzelt.
– – – – – – – – – – – – – – – – – –

Von ferne sehn, wie Herden weiden,
Wie Blumen wachsen immer neu,
Wie Winzerinnen Trauben schneiden,
Wie Schnitter mähn das duft'ge Heu;

Und nichts genießen als die Helle
Des Lichts, das ewig lauter bleibt,
Und einen Trunk der frischen Welle,
Der nie das Blut geschwinder treibt.

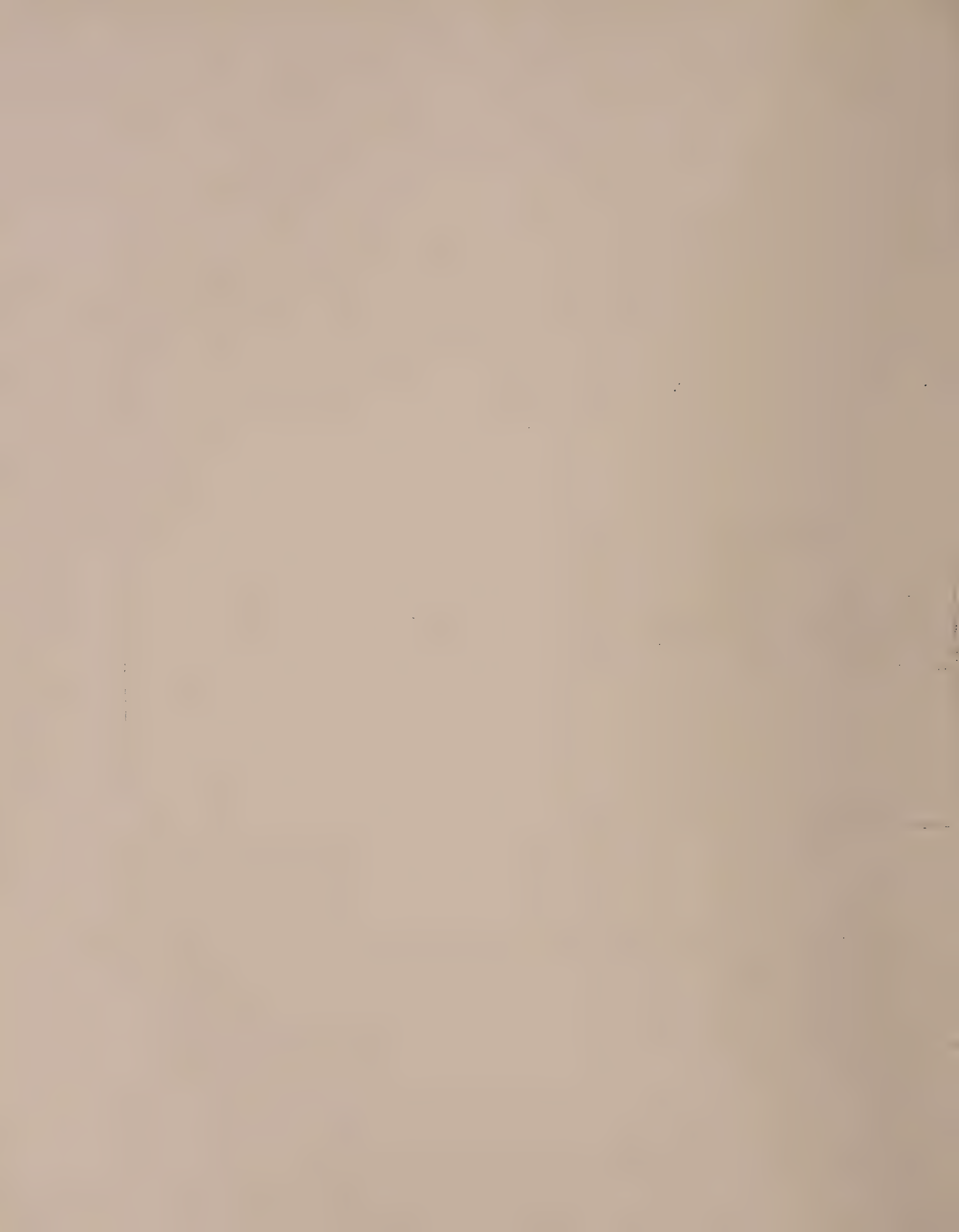
1819 erschien Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung“, die Philosophie der Resignation, des Aufgehens im Anschauen der reinen Formen, der platonischen Ideen und der Abtötung des Willens, desselben Willens, den Fichte zum Prinzip der Welt gemacht hatte.

Die Befreiung des Individuums hatte in politischer wie sittlicher Beziehung zu Entwurzelungen geführt, aus denen die Zeit keinen Ausweg fand als in der Rückkehr zu den bindendsten Formen mittelalterlicher Art, zur katholischen Kirche und zum christlich-absolutistischen Staatswesen. Nach den Freiheiten der Lucindenerotik, den Verschwommenheiten der Hymnen an die Nacht, der Weltallsmystik der Gebildeten unter den Verächtern der Religion, der Emanzipation der Frauen bricht ein Zeitalter schlimmster Reaktion heran, und dessen Kunst ist die Kunst der Nazarener, eine Kunst, die glaubte, alles, was das 18. Jahrhundert an Aufklärung und Bereicherung des Individuums gebracht hatte, über Bord werfen und im Vertrauen auf alte, fremd gewordene Institutionen den Geist einer längst vergangenen Kunst heraufbeschwören zu können. Merkwürdigerweise hat man auch diese Epoche der Malerei Romantik genannt, obwohl jetzt so ziemlich von allem, was die ältere Romantik in ihr Programm geschrieben hatte, das Gegenteil die Zeit erfüllte. Die ältere Romantik war berufslos, heimatlos, international. Jetzt betet man zu Heiligen um einen festen Lebensberuf, am liebsten den des Priesters. Hatte man anfangs international alle Grenzen literarischer



JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD: ST. ROCHUS TEILT ALMOSEN AUS (1817)

Leipzig, Museum der bildenden Künste



und politischer Nationalität geöffnet, so empfand man jetzt vaterländisch bis zur Deutschtümelei. Die Illustration deutscher Dichtungen, Fausts, der Nibelungen, ist die Folge davon in der Kunst. Einst skeptisch oder poetisch-mystisch in religiöser Hinsicht, wird man jetzt bigott und sucht nicht nur aus ästhetischen Gründen Anschluß an den Glauben, der dem Individuum am wenigsten Zweifel und eigene Gedanken gestattet. Es beginnt ein allgemeines Katholischwerden. Das Anlehnungsbedürfnis ist so stark, daß man sich seiner Person ganz entäußerte. Tritt doch diese völlige Umkehr im Leben einiger Romantiker ganz stark zutage, man denke an die Convertiten, an Brentano, der sein Leben voller Launen, Phantastereien, Bizarrerien damit beschließt, die Visionen einer Nonne aufzuzeichnen, oder Friedrich Schlegel, den Freigeist und sittlichen Anarchisten, der als katholischer Schriftsteller seine literarische Laufbahn beendet. Man vergleiche aber auch damit den Wandel in der Kunst W. von Kobells, die romantische Verwirrung und Zerstreuung bewegter Mengen im Vordergrunde, die nebulosen Weiten in der Ferne auf den Bildern von 1800–1810, und dagegen die Exaktheit, Formenbestimmtheit und fast pedantische Ordnung seiner Spätbilder. Während man früher die Gefühle komplizierte, alles Geheimnisvolle, Vielfältige, Feintönige, Differenzierte liebte, sucht man jetzt das Schlichte, Einfache und Volkstümliche im Märchen, im Volkslied, im Idyll, in Volkssitten und Gebräuchen, und in der Schlichtheit und Ungelenkheit der präraffaelischen Kunst. Fra Angelico wird das Vorbild dieser christlichen Einfaltssucher. Ritterlichkeit und Treuherzigkeit schien in mittelalterlichen Typen verwirklicht, und wenigstens im Bilde oder in der Literatur glaubte man diese Lebensformen des Ritters wieder auferstehen lassen zu müssen.

Die Bindung, die man jetzt suchte, fand man in der Kirche und ihrer Kunst, in der architektonischen Form des Wandbildes und in dem Vorbilde einer schon vorgebildeten Kunst. Nach den heidnischen Exzessen des 18. Jahrhunderts, dem Klassizismus und Naturalismus, kehrt diese Generation entschlossen um und wendet sich rückwärts, gleich dorthin, wo auch in der kirchlichen Kunst noch nicht die Verseuchung durch antike Fleischlichkeit eingetreten schien, zum Mittelalter. Es entsteht der Versuch einer neuen kirchlichen Kunst. Aber wie sieht diese aus?

Als Philipp Veit (1793–1877) eine triumphierende Kirche zu malen hatte, da malte er ein schüchternes Mädchen, das ein Holzkreuz wie einen Besen in der einen Hand hält, in der andern die Palme wie einen Staubwedel, mit dem sie nicht umzugehen weiß. Seine Madonna der unbefleckten Empfängnis ist nur der Schemen einer Gestalt, mit sentimental geneigtem Kopf, mit Händen, die anatomisch unmöglich, schüchtern, fast bettelnd, aus dem Mantel hervorkommen. Der Mantel ist in schematische gotisierende Falten gelegt und jeglichen Schwunges bar.



Posen, Kaiser-Friedrich-Museum *Aufnahme des Verfassers*
J. E. OVERBECK: VERMÄHLUNG JOSEPHS

Der ernsteste, in seiner nazarenischen Gesinnung ohne Wankelmut ist Friedrich Overbeck (1789–1869). Aber wenn er in einem seiner Hauptbilder Christi Einzug in Jerusalem malt, woraus die kirchliche Kunst des 17. Jahrhunderts einen Triumphzug gestaltet hätte, dann malt er nur einen wüsten und phlegmatischen Haufen von Menschen mit glatt gescheitelten Haaren und sanften Mienen, andächtig wie bei einer Predigt, ohne Halleluja- und Hosiannastimmung. Christus selbst aber sitzt steif auf seinem Esel, seine ganze Würde darin entfaltend, daß er nicht lächeln kann, mit langweiligem, geradem Profil und glatt herabhängenden Haaren, das Prototyp aller späteren Christusdarstellungen, die aus ihm einen Naturapostel machen. Und dann gibt der Künstler am Bildrande eine Frauengruppe, Maria zwischen Begleiterinnen aufspringend und die Arme nach dem Sohn ausstreckend. Ein Motiv, das von der Kreuztragung hergenommen ist und verrät, wie diese Nazarener aus unvereinbaren Themen sich ihre Motive erborgen. Denn bei keinem wie bei Overbeck wird auch so deutlich, daß für die monumentalen Aufgaben, die die Kirche stellte, diesen gefühligen Künstlern jedes Pathos, jede konstruktive Phantasie fehlte, und daß sie, schlimmer als der Klassizismus bei der Antike es tat, Anleihen machen mußten bei der älteren kirchlichen Kunst. So wird eine Auffindung Mosis von Overbeck aus den Loggien Raffaels entnommen und in den jüngferlich-mädchenhaften Stil umgesetzt. Eine heilige Familie wird nach dem Schema Andrea del Sartos zur reichen pyramidalen Gruppe, aber die Madonna ist ohne den Reiz der Sartoschen Frauengestalten. Sein Triumph der Religion in den Künsten ist zusammengestoppelt aus Raffaels Disputa und der Schule von Athen, das architektonische Gefüge jeder einzelnen Komposition ist völlig außer acht gelassen, und wo bei Raffael Bewegung und Rhythmus herrscht, sind die Gestalten einfach nebeneinandergestellt mit genrehaften Zufallsgebärden oder gequält tiefsinnigen Physiognomien. So ist es auch kein Zufall, daß die sogenannte altdeutsche Kunst und die präraffaelische diesen Künstlern als das Ideal vorschwebte, denn in beiden war der verwandte Zug einer gewissen kleinbürgerlichen, engen und befangenen Gesinnung, und in beiden die Anlehnung an eine feierlich komponierende

Kunst, an einen hieratischen Stil, in der italienischen präraffaelischen an die gotische Kunst, in Deutschland an diese gotisierende italienische Renaissance. Aber während dort die kirchliche Tradition noch nicht abgerissen, und vor allem die Naturanschauung eine ganz eigene und frische war, hielten sich die Nazarener in Stil wie Inhalt an diese Kunst, um so eine Kunst zweiter, ja dritter Hand zu schaffen, ein Produkt von absoluter Sterilität.



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*
J. SCHNORR v. KAROLSFELD: VERKÜNDIGUNG

Eine Kunstgeschichte, die diese Bilder nur als Malerei betrachtet, kann ihnen weder im Guten noch Schlimmen gerecht werden. Denn damit, daß diese Bilder keine Malerei seien, ihre Künstler nicht hätten malen können, sind sie nicht abgetan. Das Gegenteil ist der Fall. Was diese Künstler nicht können, ist Komponieren im Sinne einer das Menschliche zum Heiligen und Kultischen steigernden Monumentalmalerei, trotz aller Komponiervereine, die sie gründeten. Das Beste an Veit ist sein Farbengefühl und ein Gefühl für sinnlichweiches Helldunkel, das, als das Nazarenerzeitalter vorbei, und der Druck von ihm genommen war, in spätesten Bildern hervordrängt. Overbecks frische, romantische Porträts von 1810 sind von einer feinen malerischen Tonigkeit, und Schnorrs landschaftliche Gemälde vermögen uns noch heute zu entzücken. Die Frage ist vielmehr immer nur die, vermochten sie den Ideengehalt auszudrücken, den sie von der Zeit gestellt bekamen, und da ist die Antwort, daß einmal die Zeit selber in ihrem Empfinden bescheiden, muckrig war, rückwärts gewandt und bemüht, eine Zeit wieder aufleben zu lassen, an deren Überwindung die Jahrhunderte seit der Reformation gearbeitet hatten. Dazu die Künstler selbst Renegaten, erzogen in modernen, bürgerlichen Verhältnissen, unfähig, den Geist der Institution zu verstehen, der sie sich in die Arme warfen. Der Zwiespalt in der Gesinnung, das Reaktionäre ist es, das ihre religiöse Kunst unfruchtbar machte, nicht eine künstlerische Impotenz.

Ihre kirchliche Kunst war eine Flucht aus der Gegenwart in eine Vergangenheit, die nie Gegenwart werden durfte, sollten sich diese Romantiker nicht von ihrem Ideal zurückgestoßen fühlen. Als die Nazarener Overbeck, Pforr, Veit sich in Rom niedergelassen hatten, fühlten sie sich abgestoßen von dem kirchlichen Leben in Rom. Dorothea Veit, der Philipp, ihr

Sohn, in Briefen seine Not offenbarte, schilt ihn scherzhaft: „deutsch-rebellisch-katholisch oder catolicamente-rebellisch und christianamente-deutsch“. Sie vergaßen eben, daß das, was den Katholizismus groß gemacht hatte und fähig, den schwankenden Gemütern einen Halt zu bieten, die Veräußerlichung der Religion war, die Fassung aller geistigen Bedürfnisse in feste äußere Formen, die Versinnbildlichung alles Geistigen durch äußere Symbole, die Entlastung des Gewissens im System der Beichte und äußeren Buße und die Großartigkeit einer äußeren Organisation herrscherlicher Art, die selbst weltlichen Herrschern die Krone streitig machte. Diese Nazarener aber waren Renegaten, als verkappte protestantische Pietisten traten sie an diese Religion heran, überall nach Innigkeit und Gemütstiefe suchend, sie waren Mucker und Kopfhänger, denen die südliche Unbefangenheit eines Gottesdienstes, der zum Tagewerk gehört, nicht einleuchtete. Muckerisch und kopfhängerisch ist deshalb ihre kirchliche Kunst. Wo die Kunst des Katholizismus mit antiker Sinnenfreudigkeit ihr Dogma und ihre heiligen Personen bildete, da scheuten sich diese prüden Pietisten vor den nackten Schultern eines Modells aus sittlichen Bedenken. Sie waren mönchisch gesinnt, nicht klerikal, zum Gehorchen, nicht zum Befehlen geboren, und dementsprechend ist ihre Kunst nicht katholikos, sondern individuell gefühlsselig. Perugino und seine schmachtenden Gestalten sind ihr Vorbild; nicht himmlische, sondern himmelnde Personen malen sie. Fra Angelico sahen sie nur die Gefühlsinnigkeit ab, nicht aber die Musik seiner Linien, die aristokratische Feinheit seiner Zeichnung und Komposition und das bis zum Raffinement gesteigerte Farbengefühl. Dort, wo das katholische Thema einen repräsentativen heroischen Ausdruck verlangte, trugen sie die Züge deutsch-bürgerlicher Gemütlichkeit hinein.

Dennoch konnte es nicht ausbleiben, daß die katholische Kirche in dieser reaktionären Zeit an Ausbreitung und Macht gewann, und wenn dies auch in der Kunst der Zeit sich durchsetzte, so haben das nicht jene Nazarener bewirkt, die päpstlicher sein wollten als der Papst und gegen das kirchliche Leben der Gegenwart protestierten, sondern der größte und energischste Künstler dieser Zeit, Peter von Cornelius (1783–1867). Er war von Haus aus Katholik, deshalb ohne jede Sentimentalität, ja das frömmelnde Wesen der übrigen Nazarener war ihm zuwider. Ihm war deshalb das, was die treibende Kraft des Katholizismus in der Kirche ausmacht, die Gemüter durch großartige Bilder und Vorstellungen sich zu unterwerfen und alles zu einem Ganzen zu organisieren, ganz anders gegenwärtig und selbstverständlich, und so hat er als einziger begriffen, daß alles Geistige in der katholischen Kirche zur Darstellung und zu körperlichen Symbolen drängte, daß er deshalb im Geiste der Kirche arbeitete überall, wo er einen geistigen Gehalt zu idealer Darstellung brachte, mochte er aus der Antike, dem germanischen Mittelalter oder dem kirchlichen Dogma entnommen sein. Er war sich bewußt, daß das Großartige seines Glaubens in der alles ein-

zelne in einer hierarchischen Ordnung bindenden Organisation besteht, und daß sich das adäquat nur ausdrücken ließ in architektonisch strengen Kompositionen des großfigurigen Freskos und Wandbildes. Er ist der großartigste Konstrukteur unter all diesen Künstlern, der einzige, der Massen architektonisch zu bewältigen wußte. Dennoch mußte auch seine Kunst in mehr als einer Hinsicht Schiffbruch leiden, sich von dem Geist der Zeit überwältigen lassen. Da war zunächst die zahme, Ruhe und Frieden suchende Gesinnung der Nachromantiker, die sich zu den stillen Regionen des frühen Raffael oder den noch stilleren eines Fra Angelico zurücksehnte. So flaut auch der Geist in seinen Bildern ab, wo er den Köpfen – wohl gegen seine Natur – die schmachtend-süßliche Note des Zeitgeschmackes gibt, den Figuren einen stilleren Umriß, den Gewändern einen akademischen Faltenschnörkel. Sodann rächte sich auch hier, daß die Tradition abgerissen war, und Cornelius mit seiner mittelalterlich schwärmenden Zeit den Faden an einer andern Stelle aufnehmen wollte, als wo er fallen gelassen war. Denn die kämpfende Kirche seit der Reformation war sich bewußt, daß die Massen nur noch mit groben Effekten zu gewinnen waren, mit barocker Pracht und stürmischen Gebärden, und daß es nicht mehr genügte, traditionelle, gerade durch das Alter geheiligte Symbole sichtbar den Gläubigen vorzuführen, sondern daß man dem realistischen Zuge der Zeit folgend, den Bildern eine übermenschlich gesteigerte, aber doch glaubhafte Wirklichkeit vorführen mußte, einen Himmel, wie ihn das Auge sieht, in dem die Menschen fliegen lernen mußten, und Götter von menschlich-realistischer Bildung, aber übermenschlichen Kräften sich tummelten. Cornelius aber schwankt zwischen dem aufgeregten Pathos barock-leidenschaftlicher Darstellungen und dem mittelalterlich ruhigen Arrangement rein symbolischer Herkunft. Auch er bildet Menschen idealer Gestalt, aber glaubte sich jeglicher Naturanschauung dabei enthalten und die ideale Steigerung durch reine Konstruktion von innen heraus gewinnen zu können. Auf farbige Pracht und Pomp aber verzichtete er ganz und beleidigt durch eine rohe Farbengebung das Auge in oft erschreckender Weise.

Was bei den übrigen nazarenischen Kirchenbildermalern zum Gefühl drängte, drängte bei ihm zur Idee und zum Gedanken. Er war weniger Architekt als Systematiker und Philosoph, und als solcher teilt er das Schicksal des größten Deutschen neben ihm, das des Philosophen Hegel, dessen Philosophie das begriffliche Gegenstück zu Cornelius' Malerei ist und für sie die ästhetische Formel, die Formel jeder religiösen Kunst, darbietet, daß das Schöne Darstellung der Idee in der Erscheinung ist. Wie Cornelius' Fresken, ist auch die Hegelsche Philosophie ein mächtiges konstruktives System. Aber auch diese großartige Systematik scheiterte daran, daß so, wie Cornelius und die Nazarener das Modell- und Naturstudium, Hegel die Erfahrung verachtete und in mittelalterlicher Weise ein scholastisches Begriffssystem durch Selbstbewegung des Geistes entwickelte, dessen Inhalt doch die geschichtliche

Welt sein sollte. Indem diese in das konstruierte Schema hineingezwängt wurde, wurde aus der Philosophie Theologie, und das theologische Dogma über die geschichtliche Welt Herr, wie in den Bildern Cornelius' das hierarchische Bildschema über die menschlichen Gestalten. So ist der tiefste Grund, warum gerade das nazarenische Programm, die sinnliche Darstellung der Ideen nicht zu reiner Entfaltung gelangen konnte, der, daß, während im Mittelalter ein überlieferter geistiger Gehalt zur Darstellung drängte und sich eine Form schuf, jetzt umgekehrt die Form der Darstellung aus der Überlieferung übernommen wurde, und der moderne geistige Gehalt erst in diese Formen hineingedeutet werden mußte. Dort gerade der Drang vom Begrifflichen zum Greifbaren und Sinnlich-Gegebenen, hier vom Sinnlich-Gegebenen, der Welt oder dem Bilde, fort zur Deutung.

Die frühesten Sachen von Cornelius, Herkules, der dem Theseus und Peirithoos wehrt, den Styx zu überschreiten, Anchises, der sich zu fliehen weigert, beides nur Kartons zu Gemälden, reichen noch ganz in den Empirestil Davids hinein, der ihm durch seinen Lehrer Langer vermittelt war. Es sind Kompositionen von dramatischer Wucht des Aufbaues wie der Charakteristik, stark, ja barock in den Gebärden. Die Formen der männlichen Akte sind kraftvoll und lebendig. Ein Gemälde, die Erfindung der Webekunst, auf dem weibliche Figuren zu einer konversierenden Gruppe um Minerva herum zusammengetreten sind, entbehrt der Dramatik und wirkt dadurch süßlich. Dabei ist die Malerei reich und blühend mit weichen Schatten und luftigem Helldunkel. Wären nicht die schweren Formen der klassizistischen Empirearchitektur des Hintergrundes, so könnte man sich ähnlich wie bei Prud'hon in die Zeit des Rokokos zurückversetzt fühlen. Im ganzen aber ist kaum einer in Deutschland David so nahe gekommen, wie der junge Cornelius in seiner heroisch-kraftvollen Gesinnung.

So wird gerade bei ihm die Wendung vom Klassizismus zur nazarenischen Altertümelei, von antikischer Statuarik zu kirchlicher Hieratik sehr deutlich, und zwar in dem Hauptwerk der nazarenischen Schule, den Fresken der Casa Bartholdi in Rom, die der preußische General-Konsul Jacob Salomon Bartholdy in seinem Hause in Rom von Cornelius, Veit, Overbeck, Schadow ausführen ließ. Es ist für das Literarische und Geistige dieser Rückwärtsbewegung sehr bezeichnend, daß ein jüdischer Bankier diese Fresken bestellte und deshalb ein Thema aus dem alten Testament wählte. Kirchlich nazarenischer Stil ist es, wenn für



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

PH. VEIT: DIE SIEBEN FETTEN JAHRE

die legendenhafte Szene statt der klassischen Raumbühne mit seitlich gegensätzlicher Anordnung der Spieler und Gegenspieler (vgl. Schicks David vor Saul) die zentrale Anlage des Vielheiligen-Bildes gewählt wird, wenn der Raum mit Personen gefüllt wird, und die Zeichnung ganz anders hart, luftlos und konstruiert geworden ist. Vergleicht man z. B. Wächters Hiob mit diesem Bilde, dann sieht man erst, wie viel Naturalismus trotz der moralischen Idee in dem klassizistischen Bilde ist. Man kann nachrechnen, daß das mittelalterliche Flachbild auf Goldgrund oder der symbolisch buchmäßig arbeitende mittelalterliche Schreibstil hier mitgewirkt hat. Denn die Illustrationen der Visionen Josephs durch die symmetrisch angebrachten Rundscheiben neben dem Thron wären ohne diesen nicht möglich. Dennoch sind weder mittelalterlich noch im Sinne Fra Angelicos, sondern des 19. Jahrhunderts die Sprödigkeit, Eckigkeit, Unbeholfenheit in allem Linearen, in Falten und Muskeln, die Trockenheit der Farben, die als reine Lokalfarben, ohne jeden Schimmer von Farbenharmonie die Flächen trennen, und die Zuspitzung der Handlung auf lauter innerlich bezeichnende Momente wie das Reden mit den Fingern, die Ergriffenheit des Königs, das Nachschreiben des gerührten Jünglings und die in gleicher Empfindung wie Freunde oder Familienmitglieder vereinten Drei zur Linken. Dieser neuzeitliche und deutsche Naturalismus und die gedankenhafte Verinnerlichung sind weder kirchlich noch mittelalterlich und gehen an Formlosigkeit und lehrender Illustration über das hinaus, was im 15. Jahrhundert, zu Ghirlandaios Zeiten etwa, an ähnlicher stilloser Vermengung von kirchlichem und weltlichem, hierarchischem und erzählendem Stil geleistet worden ist. Es gibt ja auch im 15. Jahrhundert eine Richtung, die auf Grundlage eines Klassizismus und eines Naturalismus wieder gotisiert, aber bei keinem solcher Bilder hat man so die Empfindung wie bei diesem: wie sich der Künstler Mühe gibt.

Glücklicher ist die Erkennungsszene zwischen Joseph und seinen Brüdern, wo die Komposition einheitlich und reliefartig in die Breite gelegt ist, mit schöner Steigerung der Empfindung in den Gruppen der Brüder, der Schwankenden und Bestürzten zur Rechten, der Knienden und Hingegebenen in der Mitte und des unbefangenen und beglückten Benjamin, der am Halse des Bruders Joseph hängt. In diesem selbst ist die Beugung und Umfassung des Bruders großartig und doch innig und ursprünglich. Das Gesuchte und Konstruierte, das Mühsame beschränkt sich hier auf die Zeichnung der Brüder, besonders im Nackten und in den Physiognomien. Aber der Gegensatz gegen das klassizistische gemalte Drama springt auch hier in die Augen: die pyramidale Gruppenbildung links, die Raumlosigkeit und Reliefhaltung im ganzen, mit der die ausgeführten, durchgemalten Körper in Konflikt kommen. Diese stoßen sich gewissermaßen an dem unsichtbaren Goldgrund hinter ihnen und bezahlen die Altertümlichkeit ihres Stiles mit Platzmangel und Verknickungen. Cor-



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

PETER VON CORNELIUS: JOSEPH DEUTET PHARAOS TRÄUME

nelius empfand selbst sehr wohl, daß er als ein Deutscher des 19. Jahrhunderts malte, auch wenn er Raffael nachahmte. Er äußerte einmal: „So wie Goethes Tasso zwar in Italien spielt und sein glücklicher, schöner Himmel über ihm wohnt, und das Werk doch an sich selbst in seinem innersten Wesen deutsch ist, so hoffe ich, soll's mir auch mit meinem geplanten Werk gehen." In der Tat sind seine Fresken ein verdeutschter Raffael, aber doch zum Schaden des Deutschen wie des Raffaelischen in ihm.

Sein Ideal, große Wände zur Bemalung al fresco unter die Hand zu bekommen, sollte sich dann in München erfüllen, wo ein kunstliebender Fürst in der Art absolutistischer Herrscher des 17. Jahrhunderts seinen Ehrgeiz in kolossalen Bauten befriedigen wollte, aber auch in der Architektur an Stelle eines neuen Stiles nur Imitationen älterer Stile zu befördern vermochte. In der von Klenze erbauten Glyptothek schmückte er zwei kreuzgewölbte Säle mit Fresken, den einen mit Darstellungen des antiken Götterkreises, den anderen mit der Geschichte des Trojanerkrieges. Poseidon und Amphitrite durchfahren auf einem von Rossen gezogenen Wagen das Meer, und man denkt dabei an die Lustigkeit und Frische der Meerfahrt Galateas auf Raffaels Farnesina-Fresko. Es ist für Cornelius bezeichnend,

daß er sich an ein solches heidnisches Thema macht, ein Thema der Hochrenaissance, des Barock, unmittelalterlich und unkirchlich. Aber der auch hier flächige und reliefmäßige Stil und die Fülle naturalistisch durchgemalter Figuren verbannen alle Luft aus dem Bilde und allen Spielraum. Es ist, als ob mit menschlichen Leibern eine Wand aufgemauert wäre. Es wirkt hart und kalt, nicht fleischig und lebendig, geklemmt, nicht froh, gemalt und doch nicht mit Mitteln der Linie und Farbe erfreuend. Die Figuren selbst tragen dem Rechnung. Für die sittigen und innigen Empfindungen brauchen sie keinen Raum. Ruhende Randfiguren, die eine wie eine leierspielende Konzertharfenistin, die andere wie ein Biedermeiermädchen im Freibad, rahmen den bewegten Zug ein, stabilisieren ihn, und die Meerweiber, die den Zug begleiten, nehmen sich sittig bei der Hand und hören das Konzert mit an. Es ist ein Gedankenprodukt, keine Schilderung elementarer Mächte, die in körperliche Bewegung und leibliches Wohlgefühl umgesetzt werden.

Auf einem andern Bilde thront Zeus zu seiten der schmollenden Hera und nimmt Herkules in den Olymp auf. Hier ist alles ernst und gar nicht olympisch heiter.

Als der Künstler vom sonnigen Olymp in die tieferen Regionen der Unterwelt hinabstieg, fand er wenigstens für das Grüblerische und Ernste seiner Kunst einen würdigen Gegenstand. Das Thema des Orpheus, der durch seinen Gesang die Herrscher der Unterwelt zu rühren vermag, forderte zu geistiger Charakterisierung heraus, die die Charaktere der Totenrichter und der Eumeniden erträglicher macht. Aber über seine Zeit kann auch er nicht hinaus. Pluto und Proserpina sind doch zu sehr ein Königspaar, das nachts herausgeklingelt noch eine Viertelstunde herrschen muß. An die Darstellung antiker Schicksalsmächte glaubt man nicht. Eher mag man das Bild ertragen als eine Illustration zu Uhlands etwas klappriger Ballade von des Sängers Fluch.



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

PETER VON CORNELIUS: ERKENNUNG JOSEPHS

Cornelius erinnert vielfach an Signorelli, der der stärkste und männlichste unter den Quattrocentisten ist, wie Cornelius unter den Nazarenern, und zwar durch



München, Glyptothek — PETER VON CORNELIUS: POSEIDON, DER BEHERRSCHER DER WASSERWELT — Phot. G. Böttger, München

die dramatische Gebärdensprache, die oft bis zur Wildheit gesteigerte Bewegung, die sich mit einem mittelalterlich-dekorativen, raumlosen und flächenhaften Bildschema und mit linear umrissenen, hager-sehnigen Körpern abfinden muß, und durch das Pathos sublimster Ideen, in denen der Schrecken mächtiger ist als die Seligkeit. Wie Signorellis Kunst ist die des Cornelius ernst und unfroh.

Darum mag man es als ein Glück preisen, daß in Cornelius' letztem großen Werk, den Berliner Kirchhofsfresken, ein Thema wie die apokalyptischen Reiter gegeben war, ein Thema von letzten mit Schrecken nahenden Dingen. Hier konnte Cornelius dramatische Ausdrucksbewegungen von wildestem Pathos – wie Tod und Pestilenz über die Menschheit bringende Reiter durch die Lüfte sausen – verbinden mit allgemeinen menschlichen und doch religiös wirkenden Ideen, von der dem Untergang geweihten Kreatur und der tragischen Bestimmung alles Zeitlichen und Individuellen. Seine ganze dramatische Wucht und seine ideale Gesinnung vermochte Cornelius in diesem letzten Werk auszuleben, das nur Karton geblieben ist, die Farben nie gewonnen hat, aber gerade in dieser unsinnlichen Form als echtes Gedankenkunstwerk die Zeiten überdauert hat. Vielleicht hat auch hier das Pathos einer neuen Zeit, die allem Reaktionären im Nazarenertum gründlich Feind war, zu bewirken vermocht, daß er einmal ganz seiner Idee und seinem Temperament zu folgen vermochte. Denn es sind die 40er Jahre, in denen dieser Karton entstand, Jahre,



München, Glyptothek — PETER VON CORNELIUS: ORPHEUS IM HADES — Phot. G. Böttger, München

in denen eine neue Revolution sich vorbereitete. Wie Rethels Holzschnitte ist auch dieser Karton im Stile eines Manifestes gehalten.

Cornelius' Stil aber ist nicht der seiner Generation, der Zeit der 20er Jahre, der Nach-Romantiker oder jüngeren Romantik. Dessen eigenstes innerstes Wesen hat ihm die Flügel beschnitten und liegt auf anderem Gebiet als dem, auf dem Cornelius' Stärke sich entfalten konnte; nicht dort, wo der Inhalt hochtrabend war und große Form verlangte, sondern wo der Inhalt ein bescheidener auch mit bescheidener Gesinnung dargestellt werden konnte. Denn man suchte das Kirchliche nicht wegen der Größe des Stiles, sondern wegen der Bindung und Einengung des Geistes.

Am reinsten und frühsten kommt dieser Umschlag in Stil und Gesinnung im Werke des Malers Franz Pforr (1788–1812) zum Ausdruck, dessen wenige Bilder als Inkunabeln der jungen Romantik in der Malerei gelten können. Ihnen eigen ist eine gewollte Kindlichkeit der Gesinnung, die sich ihren Stil von älterer, sagen wir, altdeutscher Malerei borgt, nicht, weil das Stilvolle, das diese Künstler suchen, ihnen fremd und verschlossen war, sondern weil das Altertümliche des Stiles ihnen selbst noch den Eindruck einer jungen, einfältigen Kunst machte. Diese altertümliche Form ist verbunden mit einem legendenhaften Zug, dessen Inhalt ein frommes Leben, dessen Ausdrucksweise eine andächtige, jede Kleinigkeit im Bilde wichtig nehmende Malerei ist. Das Verhältnis des Malers zu seinem Stoff ist das

eines Jüngers, der das Leben des Herrn zu beschreiben hat oder des Propheten, dem jedes Wort, das ihm verkündet wird, heilig ist.

Pforr illustrierte in einem kleinen Bildchen Uhlands Ballade vom Grafen von Habsburg, deren treuherzige Rechtschaffenheit und einfältige Volksliedform dem Stil dieser Zeit entsprachen. Wichtig ist zunächst das Verhältnis zur Natur. Die festen und schlichten Charaktere des jugendlichen Priesters und seines Chorknaben, des treuherzigen Grafen und seines Knappen sind keineswegs Idealgestalten, sondern sie sind fast derb realistisch, wahr selbst im Sinne einer historischen Wahrheit von Menschen von ehemals. Eine schöne und reiche Landschaft nimmt die Szene auf, und die Tiere, Hunde und Pferde, sind mit Fleiß wie nach der Natur gemalt. Aber nun setzt die Verengung ein, eine Flachheit des Stiles, sowohl in den Figuren wie in der Landschaft, die den Raum schließt, nicht öffnet, eine aufrechte, vertikale Haltung der Menschen und sehr zaghafte, ruhige Gebärden. Ein schöner Ton, ein alles durchwaltendes Blaugrau faßt das Bild zusammen, aber es ist nicht malerischer oder dekorativer Schimmer, sondern nur abendliche Dunkelheit. Vielmehr ist alles gleichmäßig sauber und deutlich durchgemalt, woher ein schöner, teppichhafter Gesamtcharakter rührt, obwohl Erzählung und Inhalt die Hauptsache bleiben. Die fast zu schöne Tongebundenheit des Bildes mildert den Gesamtcharakter des Bildes, der darin besteht, daß eine legendenhaft fromme Handlung in einem andächtig erzählenden, treuherzigen Stil dargestellt ist. Die Absichtlichkeit dieses Stiles muß der Zeit des Klassizismus noch ganz anders bewußt geworden sein als uns heute, da wir das Artistische an solchen Dingen aus der neuesten Zeit schätzen gelernt haben.

Ganz anders spürt man diese Absichtlichkeit auf einem anderen Bilde Pforrs, dem Einzug Rudolfs von Habsburg in Basel. Denn das ist auf den ersten Blick ein kolorierter Bilderbogen für Kinder, die Häuser sind wie aus einem Baukasten übernommen, die Personen wie aus einem alten Kartenspiel. Das Bild ist weniger flächig als das erste, sondern wie auf altdeutschen Bildern und Legendendarstellungen ist eine gewisse feierliche Flächendisposition – der Graf in der Mitte zwischen zwei symmetrischen Volkshaufen – verbunden mit einer tiefen Stadtperspektive, in die ein bunter und reicher Festzug hineingeht. Dennoch spürt man bald, es ist kein Kinderbilderbuch, keine bunte fröhliche Erzählung, sondern ein bestimmter Stil des Einfältigen, durch den ein reicher Vorgang und eine reiche, stadtbildhafte Situation, ein naturalistischer Vorwurf, zeichnerisch eingeengt, arm und klösterlich geworden sind. Was in dem Bilde Form ist, ist nicht Veredelung der Dinge, sondern eine eigentümliche Einzwängung. Jede Person hat eine Bestimmung, dort zu sein, wo sie ist, sie ist dort hingesetzt. Die künstlerische Zeichnung wirkt mit dem Zwange einer Ordensregel. Und die Peinlichkeit, mit der ohne Luft, gleich deutlich bis in die Fensterecken jedes Detail gezeich-



Berlin, President Kaufmann *Aus Lehr: Franz Pforr, Verlag Kunstgesch. Seminar Marburg*

FRANZ PFORR: SULAMITH UND MARIA

net ist, ist der Fleiß und die Andacht eines Geschichtsschreibers, der sich mit seinem Werke den Dank Gottes verdient.

Wir spüren also auch hier einen Konflikt zwischen Natur und künstlerischer Form, eine Spannung. Diese ist am stärksten in Pforrs bezeichnendstem Bilde, Sulamith und Maria. Es ist kein kirchliches Bild, aber mit kirchlichen Anklängen, dem gotischen Rahmen, der

Madonnenauffassung Marias, und mit Anklängen an Raffael und Perugino. Es ist auch kein altdeutsches Bild, aber mit Anklängen an Altdeutsches, Gretchen im Faust und Dürers Gehäuse. Es ist eigentlich ein ganz naturalistisches Biedermeierbild, ein Mutteridyll in italienischer Landschaft und ein Interieur mit einem Mädchen bei der Toilette. Aber über dieses hübsche, freundliche Idyll und Genrebild legt sich ein fremder Ernst, der gotische Rahmen, der Landschaft und Zimmer beengt und einem als Einheit gemeinten Raum eine Teilung in gleiche Felderbreite und eine unnatürliche Perspektive vorschreibt, ein gewollt zaghaftes, ungelenkes, schüchternes Wesen und eine poetische gedankenhafte Beziehung. Die Freunde und Liebhaber der Mädchen sind als Joseph und Johannes hinzugefügt, eine Freundschaftsgeschichte und Selbstbiographie ist zur Legende umgeformt und in eine Zeichensprache umgesetzt wie bei Schülern, die sich eine Geheimsprache ersinnen. Der eigentliche Reiz des Bildes liegt nicht im Bilde, sondern in der Spannung zwischen unbegrenztem, besonderem Leben und einer verpflichtenden, einengenden Form. Ohne diese Spannung, nur als Darstellung, wäre dieses Bild albern.

Diese Malerei ist keine Heiligenmalerei, deshalb ist ihre größte Gefahr das Madonnen- und Kirchenbild, sondern eine fromme Malerei. Wie in der naturalistischen Malerei ist ihr wesentlich nicht der Gegenstand des Kultus und der Verehrung, sondern die menschliche Gesinnung, das Gefühl der Andacht und die gläubige Haltung. Sie will nicht vor dem, was sie malt, auf den Knien liegen, sondern wie bei der Malerei eines Stückchens Natur mit ihm empfinden, sich einfühlen. Deshalb sind die Frommen und Menschen mit gläubigen Gefühlen auch der Gegenstand ihrer Malerei. Olivier malt Pilger im Waldtal, Pforr den Grafen von Habsburg, Ramboux Betende vor dem Kreuz, im Kolosseum, Schnorr den Barmherzigen Samariter. Der Eremit fehlt fast auf keinem Bilde. Diese religiöse Malerei führte also, umgekehrt wie in der vorausgehenden Generation, nicht zur Steigerung der Person, sondern zur Minderung, und an diesem Persönlichkeitsdiminutiv nehmen selbst die Heiligen teil. Julius Schnorr von Carolsfeld (1784–1872), der das Gleichnis von den Ähren illustriert, malt Christus und die Jünger wieder ganz realistisch, als einfache, schlichte Charaktere in einer reichen reifen Sommerlandschaft. Was an den Figuren erborgter Stil ist, ein großer Mantel mit gotischen Falten, wirkt doch nur mindernd, das Individuelle dämpfend, hat selbst keinen Reiz, und die Bewegungen und Mienen sind so gesucht simpel, so befangen, daß der Eindruck von Klosterbrüdern entsteht, die nach langer Einsperrung im Kloster zum ersten Male wieder an die Luft kommen. Auch hier in diesem Bilde liegt der Reiz in der eigentümlichen Mischung einer naturhaften Szene und Landschaft und einer Form, die beengt, dämpft, allen Stolz zerbricht.

Auf Schnorrs Bilde, „der Heilige Rochus teilt Almosen aus", ist alles fromm, der Heilige,

der schenkt, die Beschenkten, die es rührt, die anderen, die beten. Auch die Kochsche Berglandschaft im Hintergrunde ist fromm und trägt eine Kirche und ein Bildsäulenhäuschen. Selbst ein heidnischer Lustbau, das Kolosseum, auf einem Bilde von Joh. Anton Ramboux (1790–1866) ist fromm geworden und gefüllt mit heiligen Altären und Kreuzesdarstellungen. Bettler und Almosenspendende, Priester und Mönche, Pilger und gläubige Römer sind die Staffage. Alle sind sie ernst und andächtig, beten, büßen. Und immer verengt sich die reich und natürlich gemalte Landschaft, bei Schnorr durch Abschneiden des Berggipfels und Einfügen der Architektur, durch Bau einer Steinschranke und einer Menschenwand, durch die klare, lilatönende Färbung des Ganzen und die leichte Primitivität, bei Ramboux durch das betonte Nischenrund des Kolosseums, das nicht über sich hinwegsehen läßt, und eine in Flächen teppichhaft gewürfelte Farbigkeit eines herrschenden Sandgelbs, gedämpften Fahlgrüns und eines Blaßlila.



Darmstadt, Landesmuseum *Phot. V. d. Smissen, Darmstadt*

FRANZ HORNY ?: ITALIENISCHES LANDVOLK IM FREIEN

Für die Mischung von landschaftlicher und naturgegebener Freiheit und stilisierender Beengtheit sind am bezeichnendsten die fast rein landschaftlich gemeinten Darstellungen des Landlebens. Drei solcher Darstellungen verdienen hervorgehoben zu werden, ein Bild in Darmstadt, ein Bild von Franz Horny (1798–1822), des Autors vielleicht auch des Darmstädter Bildes, und das imposante Gemälde von Ramboux in Köln, Adam und Eva. In allen ist reiche Natur mit Bergen, Durchblicken auf die Ebene, auf herrliche Bäume und auf Wald und Fluß. Die Abgrenzung des Vordergrundes mit Baumgehege hat nicht den Sinn des Ausluges wie bei Friedrich, sondern der Abgrenzung, der Inhalt des Bildes liegt davor, die Menschen bei ländlicher Beschäftigung. Die Ferne lockt nicht, sondern in großen Flächen und tiefen Farben klar gemalt füllt sie nur und baut das Nahe und Begrenzte zu. Es ist auch nicht heroische Landschaft, sondern in der liebevollen Durchführung, aber geordneten und vereinfachten Komposition gedämpfte, gebundene Wildnis. Die Menschen scheren Schafe, pflücken Früchte, schöpfen Wasser, spinnen, es scherzt sogar eine Dirne



Lübeck, Behn-Haus *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*
FRANZ HORNY: ITALIENISCHE LANDSCHAFT (AUSSCHNITT. AQUARELL)

mit einem Mönch. Der Eremit sitzt am Weg und rastet. Adam gräbt, Eva hält ihre Kinder. Aber in allem ist eine Form – bei Ramboux schon über das Nazarenische an Fülle hinausgewachsen, nur durch die reliefmäßige Flachheit bescheiden – die auch diese Figuren zwingt, die Bilder unfroh macht. Es ist keine Stimmung des heiteren Landlebens darin, sondern Bestimmung. Jeder dieser Menschen ist ein Vertreter dessen, was er sein soll, erfüllt die Aufgabe, die ihm Gott bei der Schöpfung zugedacht. Ein Anflug von mönchischer Haltung durchwirkt auch diese Natur und macht sie fromm, macht auch die Malerei fromm, die diese vielen Dinge geordnet und Blatt für Blatt bezeichnet. Daß dabei etwas so Köstliches entstehen kann, wie die Ziegen auf Ramboux' Bild oder wie alle landschaftlichen Hintergründe der nazarenischen Bilder, zeigt den Ausgangspunkt von der Natur und ein Frommsein auch dieser gegenüber. Denn nur Künstler mit einer mönchischen Gesinnung, glaubt man, können diese Geduld haben.

Die Verbindung von schlichter Natürlichkeit und Form, die Dämpfung, nicht Erhöhung, Askese, nicht Ekstase ist, gibt dem nazarenischen Bildnis seine besondere Note. Das Wesentliche ist dabei wieder nicht der asketische Ausdruck im Dargestellten wie in den strengen und abgezehrten Bildnissen Pforrs von Overbeck oder der Gebrüder Eberhard von Ramboux. Das sind Bildnisse eines Malers und zweier Bildhauer, aber gar nicht genial, sondern eher pfäffisch. Die Flachheit wirkt nicht medaillenhaft, ehernen Gepräges, sondern verschrumpft, lebensbeengend. Wichtig ist vielmehr, wie ohne Entfleischlichung der Köpfe durch die besondere Form diese Eindämmung der Persönlichkeit und der Lebensfülle entsteht. Da ist das Porträt der Vittoria Caldoni von Fr. Overbeck, das Bildnis der im Kreise der Nazarener vielgefeierten Dorfschönen. Sie sitzt unter einem Baum, der sie knapp rahmt, und ist als fest umrissene Masse ganz en face und in ruhiger Haltung gemalt. Der Kopf ist dem der Sixtinischen Madonna genähert, und dennoch, warum so gar nicht madonnenhaft? Weil in

der Gleichsetzung von menschlicher Gestalt mit den Pflanzen und Melonen, die um sie herumstehen und liegen, und in der Individualisierung der Gestalt so viel schlichte Natur verblieben ist, sie bleibt ein Landmädchen und ihr Sitzen bleibt ein Ausruhen. Die Sauberkeit und Reinheit der Zeichnung und die Malerei mit schönen gleichmäßigen goldgelben und tief lilablauen Farben drückt nur die Andacht des Malers vor dem Gegenstand aus; und zwar Andacht, Frömmigkeit, denn es ist in dem zeichnerischen Stil – warum sollte es im Gegenstand sein – soviel Enthaltsamkeit, soviel Verzicht auf alle malerischen Reize, daß ein eigener Ausdruck des Reinen und Unberührten dadurch entsteht.



München, Neue Pinakothek *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

FRIEDR. OVERBECK: VITTORIA CALDONI

Noch interessanter ist ein Familienbild Veits, der Maler mit Frau und Kindern. Das ist in Gruppierung und Individualisierung selbst der Kinder ein schlichtes, sehr individuelles und lebendiges Familienidyll. Und dennoch beängstigend geisterhaft, leblos. Auch hier hat die Stilisierung genommen, nicht hinzugefügt, wie bei Runge. Alles von den Figuren Leben Ausstrahlende ist gleichsam abgewischt, und der merkwürdige Ernst – als ob die ganze Familie vor dem Eintritt ins Kloster stünde – rührt gar nicht von dem Ausdruck der Figuren her, sondern der Malerei, einem Stil, der als etwas Fremdes den Figuren anschwebt.

Am unauffälligsten ist dieser Gegensatz beengender Form und reicher Natur in der nazarenischen Landschaft, in Bildern von Ferdinand von Olivier (1785–1841) und Carl Philipp Fohr (1795–1818). Auch diese sind stilisiert, und zwar in der Art der Landschaften auf alten Mosaiken oder italienischen Fresken des 14. Jahrhunderts, das heißt, der Flachheit des Stiles zuliebe schichten sich die Pläne übereinander in stufenartigen Felspartien. Aber das bewirkt hier nicht einen heroisch-wildnishaften Charakter, sondern es baut den Raum zu und läßt statt der Gebirge einen etwas unwegsamen Ausschnitt, ein Motiv zurück, dessen bescheiden-stiller Charakter durch eine genrehafte Staffage, Landleute, Pilger oder Mönche



Karlsruhe, Kunsthalle — Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

PHILIPP VEIT: DER KÜNSTLER MIT SEINER FAMILIE

in ihrem Garten, betont wird. Die tief leuchtenden Farben auf der Fohrschen Landschaft in Darmstadt wirken, als ob in einer etwas schwerblütigen und schwermütigen Gegend Choräle gesungen werden. Bei Olivier dämpft ein bräunlich dunkler Ton oder klingen elfenbeinerne Töne und ein schmelzendes Grün sehr gehalten und rein wie die Töne des Waldhorns. Die genaue Durchzeichnung aller Einzelheiten bei einer eckigen Umrißführung wirkt auch hier fromm und heimelig zugleich.

Auch in diesen Landschaften bleibt trotz aller Stilisierung und Erbauung eine reiche und nahe Naturansicht übrig, stärker als bei den von Naturgefühl überströmenden älteren Romantikern. Diese suchten die Natur, indem sie durch sie hindurchblickten auf ein erphilosophiertes Gottesreich. Sie waren Mystiker, Theosophen, Somnambulisten, Pantheisten. Die Jüngeren suchten Gott und seine Heiligen und stolperten auf Schritt und Tritt über die Natur, und wenn sie niederfielen, hielten sie diese in den Händen.



Posen, Kaiser-Friedrich-Museum — Aufnahme des Verfassers

FERD. VON OLIVIER: LANDSCHAFT

Was ist nun daran Romantik? Nicht Gehalt, nicht künstlerische Form, sondern eine Gesamteinstellung, die man aus der Art, wie Inhalt und Form bewältigt werden, mehr noch aus dem, wie sie es nicht werden, erschließen kann; aus dem Zwiespalt von Absicht und Erfüllung, aus dem Konflikt

von Tat und Programm, soweit dies im Bilde sichtbar werden kann. Die letzte Quelle für die Erkenntnis des Romantischen bleibt deshalb die schriftliche Überlieferung, die uns die Absicht des Künstlers verrät. Daß ein Gegenstand da ist und geschaffen ist, und daß zugleich ein Ungenügen an diesem Gegenstand da ist, ein Übersichhinausweisen, das ist die Romantik in diesen Bildern. Es ist das Streben zu etwas, das nicht durch Selbsttätigkeit ergriffen werden kann, das deshalb auch nur durch die Phantasie gegeben, durch Glauben ergriffen werden kann, und dessen Realität ewig Gegenstand einer Sehnsucht bleibt. In diesem sind sich ältere und jüngere Romantik verwandt, mögen sie in dem Gegenstand ihrer Sehnsucht noch so verschieden sein. Beide wirken durch etwas, was im Bilde und seiner Realität nicht erfüllt ist, ein Jenseits des Bildes. Sie geben mehr auf, als sie geben. Das ist ihr eigentlicher Reiz. Deshalb ist auch aller Reiz in dem Augenblick verloren, wo dieses Ungenügen, d. h. das romantische Element fehlt, wo zwar der Gegenstand, Ritter, Madonna, Heilige, erglaubte und erträumte sind, aber die Malerei sie in glatter, flüssiger, theatralisch deutlicher Weise realisiert. Das ist der Fall bei W. von Schadow (1789–1862) in dessen religiösen Bildern die Malerei reich, richtig, anständig wird und das Unmadonnenhafte der Gestalten nur die biedere Auffassung des Künstlers des 19. Jahrhunderts verrät. Ganz unerträglich sind die reichen und aufgedonnert-pathetischen Heldenbewegungen der Nibelungen Schnorrs in München, bei denen man das Theatralische, Äußerliche, d. h. gerade die aufdringliche Realität kritisiert, aber keine Spur von jener sehnsüchtigen Frömmigkeit einer sparenden und alles Schreiende vermeidenden Malerei spürt.



Köln, Wallraf-Richartz-Museum *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

K. BEGAS: DIE FAMILIE DES KÜNSTLERS

Die ältere Romantik stand mit ihrem Gefühl ganz auf seiten der Natur, und gerade wegen dieses Gefühles griff sie technisch über sie hinaus. Die jüngere Romantik wehrte sich gegen die Natur, bekämpfte sie, hielt sich an eine fertige Kunst und an Gegenstände des Glaubens, und dennoch: gerade sie vollzieht den Schritt zu einer ganz positiven Naturdar-

stellung. Das kam so: wir sagten schon, daß sie nicht Gestalten des Glaubens, sondern Gläubige malte, also Menschen, mit denen sie fühlen konnte. Das war im Sinne des neuen Naturgefühles, der Einfühlung. Die einfach-schlichte Naturerfassung blieb den älteren Romantikern fremd, weil sie noch immer von der Überspanntheit der Person – im barocken Sinne –, von Genialität ausgingen. Die Frömmigkeit der jüngeren Romantiker war Selbstentäußerung der Person. Für eine kommende Auffassung, der Mensch und Pflanze gleich wertvolle Verkörperungen von Natur sind, war diese Gesinnung wesentlicher als die Ausschweifungen des Ichs der älteren Romantik. Auch jetzt noch bedurfte es der Anlehnung an die Religion, der Auffassung der Natur als Gottesschöpfung, um die Landschaft vor der Natur zu rechtfertigen. Aber die Liebe zum Kleinen auch in der Natur war die Folge dieser Frömmigkeit und damit der neuen Technik. Scheinbar ahmte man das alte Heiligenbild nach, Hervorhebung der Person vor flachem Grund, in Wirklichkeit malte man alles bis in die letzte Ferne gleich deutlich, gleich liebevoll, gleich fromm durch. Durch diese Behandlung erhält jedes Stück eine besondere Bedeutung, wird es wie ein kirchliches Gerät geweiht, aber es bleibt Natur und schwebt so zwischen zwei Welten, Materie und Geist.

Diese von der nazarenischen Kunst hergegebene Weihung, die zum Teil ja auch ein asketischer Klassizismus ist, gibt einer gleichzeitigen Strömung das Gepräge, die ganz positiv, nur schlichte, zeitgegebene Menschen und natürliche Situationen malt, Interieurs und Landschaften. Daß zwischen der Zeit Runges und dem Biedermeier eine höchst anmutige, sehr feine und reine naturalistische Kunst liegt, deren Inhalt die Begrenztheit und Enge als stilles Genügen von Menschen in ihrer realen Welt bildet, deren Form aber die nazarenische des Verzichtes auf starke Reize sowohl der Linie wie der Farbe wie der Modellierung ist, ein Reiz der leeren Fläche, könnte man fast sagen, und eine unaufdringliche Ordnung im Bilde, das hat man bisher übersehen.



Kiel, Kunstverein *Mit Genehmigung d. Photographischen Gesellschaft, Berlin*

G. F. KERSTING:
INTERIEUR MIT MÄDCHEN VOR DEM SPIEGEL

In dem reizenden Bilde von Carl Begas (1794 bis 1854) – der Künstler mit seiner Familie – ist das behaglich Biedermeierische einer ganz häuslichen Familienszene ohne jeden Anspruch erfüllt. Aber die wie auf nazarenischen Bildern



Hamburg, Kunsthalle Phot. Dr. Stoedtner, Berlin
JOH. AUG. KRAFFT: DER ALTE MÜLLER

steile Haltung der Personen, eine unaufdringlich-klassizistische Note, ein Gestelltsein nicht der Personen, sondern ihrer Flächen im Bilde säubert das Bild von der Geschwätzigkeit des vielen Unwesentlichen.

Hierin liegt vor allem die Bedeutung Georg Friedrich Kerstings (1783–1847) und sein Gegensatz zu C. D. Friedrich und Runge. Er hat einmal Theodor Körner mit zwei Freunden als Freiheitskämpfer auf Vorposten gemalt, schön, flächig und tonig, nazarenisch in der Technik, biedermeierisch in der Auffassung. Es ist ein fein komponiertes Wald- und Wachtidyll geworden, aber ohne eine Spur von freiheitskämpferischer Aktivität in der Form. Es ist alles bescheiden. Ebenso ist das andere zugehörige Bild, die Braut Körners, die den Gefallenen Kränze flicht, keine triumphierende Viktoria, sondern ein Mädchen in stillem Gedenken.

Das Schönste aber von Kersting sind seine Interieurbilder. Gegenüber Friedrich ist schon diese Wendung von der Landschaft zum Interieur bezeichnend, die Wendung vom Unendlichen zum Engumschlossenen und Begrenzten. Hell und durchsichtig, kühl im Ton, streng in der Zeichnung und sehr ausgesucht und geregelt im Bildausschnitt und der Komposition würden diese Interieurbilder mit einer dominierenden Figur darin vornehm, ja frostig wirken, wenn nicht schon das kleine Format ihnen etwas von ihrer Würde nähme. Dadurch bekommt die Steifheit etwas von gemütlicher Pedanterie, die Glätte der Malerei etwas von häuslich waltender Sauberkeit. Der Reiz leerer Flächen betont die Bescheidenheit und wird anheimelnd durch die feine Verteilung der hellen, silbrigen Töne.

Die Figuren haben Stil, aber diesen Stil der Schlichtheit, und besonders innig, wenn die Zartheit der Töne, die Feinheit und Sauberkeit der Malerei und die Begrenztheit des Milieus und des kleinen Bildformates in der Person eines schlichten, mit ihrem Anzug oder mit einer Handarbeit beschäftigten Mädchens einen lebendigen Ausdruck findet wie in dem Bilde mit dem Mädchen vor dem Spiegel oder dem bekannteren des Mädchens am Fenster, der Stickerin. Der Sinn für die lieblichen Kleinigkeiten des Lebens, den Schleiermacher bei Friedrich Schlegel, dem älteren Romantiker, vermißte, ist hier vorhanden. Auf dem einfachen zopfigen Sofa liegt eine Gitarre, ein Nähkorb steht auf der steifen Kommode, im Fenster Blumentöpfe,



Nürnberg, Städtische Sammlung *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

JOH. ADAM KLEIN: FUHRMANN SEIN PFERD TRÄNKEND

und an der Wand hängt ein Bild mit Kalla umkränzt. Das Mädchen wendet uns den Rücken zu, erst im Spiegel erscheint ihr Gesicht. Dennoch hat das Gefühl für das Kleine nichts Kleinliches. Eine fast strenge Komposition der Linien, gemildert durch die feinste Abtönung des weißlichgrauen Lichtes, delikat wie auf Bildern von Vermeer van Delft, hält alles zusammen und bedingt, daß die zart empfundene, aber edel gezeichnete Gestalt des über ihre Arbeit gebeugten Mädchens uns wie die Bestimmung dieses von milder Frühlingsluft durchflossenen bescheidenen Zimmers erscheint. Was hier noch durch die Gebärde, durch die Veredelung, die der Stil besorgt, über das Gewöhnliche hinausführt, ist nicht mehr romantisch, sondern nur noch poetisch, aber nicht mehr romantisch-verstiegene Poesie, sondern ein „kleines Frühlingslied" wie in den Heineschen Versen: „Leise zieht durch mein Gemüt", der Ausdruck holden Bescheidens. Und wie eine Unterschrift zu diesem Bilde klingt es bei Rückert: „Du bist die Ruh, der Friede mild, die Sehnsucht du und was sie stillt."

Mit diesem Bilde menschlicher Begrenzung vergleiche man Friedrichs Mädchen am Fenster. Bei Friedrich ist alles in die Ferne gerückt, bei Kersting alles nahegebracht. Dort ein Zerfließen im Unendlichen und unbestimmteste Ahnungen, hier ein Verklären der kleinsten Dinge und sinnige Genügsamkeit, dort Brausen des Meeres, hier liebliches Geläute, dort Hymnen an die Nacht, hier der Rose ein Gruß, dort Sehnsucht nur, hier „was sie stillt".

Das durch die Jahrhundertausstellung berühmt gewordene, Oldach zugeschriebene Bild von Joh. Aug. Krafft (1798–1829), der alte Müller, scheint ein reines Biedermeierbild – Urbild eines philiströs-genügsamen Glückes im Winkel. Ein Glas Wasser, eine Pfeife Tabak, dss Lesen im Kalender reichen aus zur Glückseligkeit. Wichtiger ist, wie auch hier durch Anlehnung an den nazarenischen Flächenstil und eine eng umbindende



Nürnberg, Städtische Sammlung *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

A. ADAM: MARSCHALL WREDE MIT SEINEN SÖHNEN

Form diese Genügsamkeit ganz reine, stille Melodie geworden ist, und daß die Feinheit eines Farbe ganz vermeidenden, bescheiden grüngrauen Tones in Malerei umsetzt, was an stillem Genuß der Rauch der Tabakspfeife dem Philister zuführt. Es ist auch hier eine poetische Verklärung der Beschränktheit, die in der alles Kleine gleichmäßig berücksichtigenden Technik ihr Gegenstück hat.



München, Neue Pinakothek — Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

CARL WILH. v. HEIDECK: BRÜCKE BEI CUENZA

Auch die Tier-, Reiter- und Schlachtenbilder von Joh. Adam Klein (1792–1875) und Albrecht Adam (1786–1862) zeichnen sich oft vor späteren Bildern aus durch diese überlegte Flächenkomposition und einen zurückhaltenden diskreten Ton. Noch sehr spät, in dem bekannten Bild Radetzkys, entfaltet Adam eine wirksame, stille Silhouette in graublauen Tönen vor ebenso gefärbtem Grund, und in dem hübschen Bilde des Marschalls Wrede mit seinen Söhnen achte man darauf, wie im Gegensatz zu W. von Kobells Spätbildern, die ja auch eine Veredelung des Kleinen zeigen, doch hier der Raum zusammenschrumpft und stärkere Flächenwirkungen gesucht werden, und wie mit geschickter Komposition eine recht gefällige Verteilung der Personen auf der Fläche erzielt ist. Trotz reiner, klarer Zeichnung ist das Bild nicht bunt, sondern ein schöner, grüner Gesamtton beherrscht es.



München, Neue Pinakothek — Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

JOSEF REBELL: HAFEN VON PORTICI

Von Klein ist ein Bild wie das des sein Pferd tränkenden Kutschers in Nürnberg zwar ein Glücksfall in einer Menge kleinlicherer und figurenreicherer Bilder, aber die überraschend einfache, schlichte Abhebung der Pferdesilhouette vor großen, leeren und doch feingetönten Flächen, die auch farbig zusammengefaßte Haltung des Bildes macht aus diesem mehr als ein bloßes

Pferdeporträt und Genrebild. Es ist nicht Malerei um der Malerei willen, auch nicht gestelzte Form der Dargestellten, sondern naturhaftes Dasein ohne jede Verbesserung, nur durch den Rhythmus des Bildes edel dargeboten. Die nazarenische Romantik des Fromm-Einfältigen hat hier zu einer positiven Kunst des Wenigen und Schlichten geführt.

Das Schlachtenbild und das höfische Zeremonienbild nimmt in dieser Zeit bei Adam, Klein, vor allem bei Peter Kraft (1786 bis 1856) ganz die Wendung ins anekdotisch Kleinmeisterliche, in die Welt häuslicher und familiärer Gefühle und volkstümlichen Treibens auf der Straße. Der Einzug Kaiser Franz', eines seiner großen Fresken in der Wiener Hofburg, schildert porträthaft viel Volk und unter diesem in erster Linie die kleinen Mädchen in weißen Kleidern. Landwehrmanns Abschied und Heimkehr bringt die soldatische Anekdote ganz als rührende Familienszene. Die stilvolle Gehaltenheit streifiger Anordnung, die silhouettenhafte Abhebung klarer Umrisse, die steif geradlinige Figurenstellung und ein Rest klassizistischer Gebärden und Formen wird aber übertönt von großem lebensvollem Format, das für diese Verschrumpfung des Inhaltes unmöglich ist.



Heidelberg, Frau Notar Issel — *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

G. W. ISSEL: DREI KIRCHEN BEIM PANTHEON

Eine gewisse Höhe erreicht in dieser Zeit durch die Kunst still gegeneinandergesetzter, schlicht getönter Flächen das Architekturbild. Bilder von Domenico Quaglio (1786–1837) haben oft eine solche, in großen, dem Blick entgegengehaltenen Flächen geführte Darstellung von Straßen und Plätzen, und immer einen schönen, auf dunkelgrau gestimmten Gesamtton. Nur gibt er meist zu reiche Ansichten, um die ganze feine Kunst der Flächenwirkungen zu entfalten, oder romantisiert in Darstellung gotischer Denkmäler.

Auch Bilder von Josef Rebell (1787–1828) und Carl Wilhelm Frhr. von Heideck, gen. Heidegger (1788–1861) wirken dadurch, daß sie gesehene, nicht komponierte Gegenden aus Italien und Spanien mit Hilfe hell beleuchteter Flächen vereinfachen und gerade richten und durch die Ausnützung gegebener Terrains oder flächiger Lichtgegensätze das Bild in eine Architektur differenzierter Töne verwandeln. Ein gedämpftes, lehmiges Gelb bildet die Grundlage.

Welche Höhe als Stil dieser positive Realismus dabei erreichen kann, zeigen einige Stadtbilder von Georg Wilhelm Issel (1785–1870), von denen das der drei Kirchen beim Pantheon" durch lauter der Bildebene parallel geführte Flächen eine ganz wunderbare Klar-



Berlin, Nationalgalerie — *Aus Cicerone, 1924. Heft 18*

GEORG FRIEDRICH KERSTING: AUF VORPOSTEN (1815)

heit und Ruhe atmet und durch einen feinen grauschwarzen Ton die ernste Dämpfung, die Stille heiligen Bezirkes erhält, und doch nicht frömmelnd, sondern musikalisch in der feinen Differenzierung dieser Töne. Issel und mit ihm Landschafter wie Heinrich Reinhold (1789–1829) malen in dieser Weise ernst und tief gestimmter Töne auch Landschaften,

die nicht mehr die konstruierte Ideallandschaft der Nazarener zur Grundlage haben, sondern eng begrenzte Ausschnitte aus deutscher Waldlandschaft. Es sind Landschaften von jener geschlossenen Heimlichkeit und Begrenzung, wie wir sie auch auf dem Bilde Kerstings mit den drei Freunden – Körner, Friesen und Hartmann – finden. Die starken Eichenstämme stellen sich wie Wände eines Innenraumes, durch den ein mildes, morgenliches Licht greift, vor die sinnenden und träumenden Jünglinge. Issel zeigt dabei oft ein so feines Gefühl für dünne Stämme und frühlingshaftes Aufbrechen der Blätter, für milde Beleuchtungen und rieselnde Bäche, kurz eine so heimelige Naturandacht, daß man an die zarten Naturstimmungen der Heidelberger Romantik, der jüngeren, dabei denken muß und an Eichendorffs unübertroffene klare und reine Musik melodiöser Verse, in die er eine stillpoetische Naturfrommheit hineingießt:

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nur träumen müßt!

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

Die Malerei der Biedermeier- und der Gründerzeit
(1830–1880)



Der positive Naturalismus

Das Naturgefühl des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, des Klassizismus und der Romantik, war stärker im Fühlen als im Sehen. Es war ein durch und durch poetisches, lyrisches. Was der Mensch vor der Natur empfand war wichtiger als die Natur selber. Deshalb war diese Zeit stark in der Dichtung und im Ausdruck des Gefühles, stark in Worten, mit denen man auch die Dinge und die Welt reden ließ, aber schwach im Gestalten der Realität und der Natur in ihrer schlichten Gegebenheit. Man war dem Weltgeist und dem, was man hinter der Natur ahnte und ersehnte, näher als dem Weltkörper. Man suchte Natur auf allen Wegen und wagte ihr doch nicht ins Gesicht zu sehen.

Der Ausgangspunkt für das 18. Jahrhundert war eben doch der Mensch, und wenn man auch im Menschen Natur forderte, d. h. die unverbildete, ungekünstelte Menschlichkeit, so kam dabei doch die Realität der Natur zu kurz. Das Menschliche, was man in ihr suchte, war stets mehr, als der bloße Anblick zu bieten vermochte, ein tränenreiches, herzüberströmendes Fühlen. Man sah die Natur sentimental an und bedurfte deshalb der Menschen, um Naturgefühle zu erwecken. Zugrunde lag noch immer die Tradition des Barock, die anspruchsvolle Haltung des Menschen, der sich als Herrscher fühlt. Der Klassizismus ist das Erbe dieses Barockgeistes, sein Naturgefühl deshalb ein romantisches. Diese Herrschaftsstellung, die das Gegenüber von Natur und Mensch bedingte, die Dualität, den Gegensatz von Wesen und Welt, von Tat und Bereich, hat das 18. Jahrhundert nie ganz aufgegeben, nur gemildert. Das eigentümliche Bildthema – Menschen und Hintergrund – hat seine Parallele in der allgemeinen Welthaltung überhaupt. Gegen den genießerischen Sensualismus des Rokoko sowohl wie des 17. Jahrhunderts versucht Kant die Objektivität der Welt von neuem zu begründen, zur Natur, als eine den Menschen, der Person gleichwertige Realität zu gelangen. Aber es gelingt ihm auch das nur durch Denkformen, durch ein Apriori von seiten der Person, die Erfahrung als Realität aus bloßen Sinneseindrücken durch logische Formen schafft. Die Herrscherlichkeit des Barockmenschen ist so auf das Geistige übertragen, das Weltbeherrschende zur logischen Schöpfermacht umgedeutet. Natur existiert über das Gegebene der Sinneseindrücke hinaus als Gestalt und Wesen nur von Gnaden der im Denken produktiven Person. Diese wird als ein herrschendes Gegenüber in die Erfahrung introjeziert. Die Romantik versucht diesen Gegensatz zu überbrücken, indem sie der Person an Geltung und Realität nimmt, sie transparent werden läßt, Schatten, körperlos, nur ein Denken

und Träumen, die Natur dagegen verdeutlicht als einen Inhalt dieses Denkens und Träumens. Aber der Gegensatz wird damit nicht aufgehoben, und als letzte Realität bleibt doch allein das Ich – die Weltanschauung des Solipsismus. In Rungescher Übersteigerung heißt es schließlich doch, die Welt ist meine Tat. Es war schon viel, daß man die Bedeutung des Menschen in seiner Beziehung zur Welterkenntnis sah, daß die Tat des Menschen diese Welt – sei es als Gedanken, Traum oder Gefühl – zum Inhalt hatte, aber man ging noch immer von der Person aus, nicht von der Natur.

Erst in den 30er Jahren dreht sich das Verhältnis um, geht man von der Natur aus und ihrer Realität und faßt diese als ein völlig Unabhängiges vom Menschen, unabhängig von seinem Standpunkt und seinem Wert. Natur wird der absolute Wert, und weil unabhängig vom menschlichen Geist gedacht, wird jetzt auch technisch-malerisch das Verhältnis ein anderes. Das Abmalen und absolute Geltenlassen des in der Natur Angetroffenen wird zur Pflicht, die Kunst getreuste Reproduktion des Draußen, des Gesehenen. Der Naturalismus tritt aus seiner sentimentalen Epoche in die positivistische ein. Auch den Menschen betrachtet man jetzt als ein Daseiendes und Naturgegebenes, d. h. nicht als Vorbild und nicht als Kultbild, sondern schlechthin als ein den Dingen gleichartiges Wesen, als ein Geschehen. Geschichte und Geschichten als ein Geschehen in der Natur und nach Naturgesetzen, nicht als Monument und bedeutungsvolles Tun, das wird jetzt Inhalt der Menschenmalerei. So ist der Historismus des 19. Jahrhunderts die Kehrseite des positivistischen Naturalismus auch in der Malerei. Zwischen Menschen und Dingen ist kein Gegensatz mehr. Wie die Naturwissenschaft von der Zelle bis zum denkenden Wesen eine Einheit setzte, so kennt die Malerei keinen Unterschied mehr zwischen Person und Hintergrund. Mit gleicher Deutlichkeit präsentiert sich alles im Bilde, der Mensch wird Staffage so gut, wie die Dinge der Natur Gegenstände des Bildes werden.

Es konnte sich diese Gleichwertung von Mensch und Natur in doppelter Weise auswirken, durch Materialisierung des Seelischen oder durch Beseelung des Materiellen, durch einen Materialismus der Geschichte oder einen Psychologismus der Welt, als Natur, in der auch das Seelenleben nur körperliches Geschehen ist, oder als Natur, in der auch das Körperhafte und Anorganische seelisch bestimmt ist. Zwischen rein materialistischer Anschauung und voluntaristischer Auffassung liegen die Pole dieses Positivismus beschlossen, liegt auch die Entwicklung.

Es beginnt mit einer von außen an die Dinge herangehenden genauen Durchmalung der äußeren Erscheinung, einer die Realität des Körperlichen bis in die kleinsten Bildwinkel hinein festlegenden, sauberen und glatten Malerei. Diese hat etwas Mikroskopisches. Die Landschaft spielt eine große Rolle, in der Umgebung des Menschen die vielen kleinen Dinge,

im Leben des Menschen die kleinen unwichtigen Momente, der Tageslauf, das Triviale, das Geschehen ohne Bedeutung, in den Erzählungen das äußere Tun, das Herbeilaufen und Springen, das Reden und Gestikulieren. Das Psychische tritt dahinter zurück. Die Folge ist ein Auseinanderfallen des Bildes in viele Einzelheiten, das Unverbundene, das Molekulare. Man fragt sich, was bleibt bei diesem Materialismus noch von der Wesenhaftigkeit der Natur, ihrer menschlich nacherlebten Bedeutung? In der Tat wenig über die individuelle Dinghaftigkeit, die Porträtgeltung hinaus. Aber doch etwas, was wir die Nachbarlichkeit nennen möchten, ein Eindruck von Nähe und Bekanntheit, ein Sehen, das eigentlich ein Wiedersehen ist, und als letztes, eine Güte der Behandlung in dieser achtsamen Malerei, die auf ein Moment der Teilnahme als Pflege hinweist, auf die Natur als Haus- und Lebensgenossen. Das ist die Kunst der 30er Jahre und der Generation von 1800.

In der Folgezeit, der Kunst der 40er Jahre und zumal der Generation von 1810, wird eine größere Bindung der Naturobjekte erzielt, das Sehen wird umfassender, räumlicher. Die Natur wird mehr ein Gesamtbegriff als ein Nebeneinander vieler Einzeldinge. Die Landschaft wird mehr Gegend und erhält als solche Physiognomie, das Nachbarliche wird zum Heimatlichen, das Geschehen zum Ereignis. Anekdoten und Geschichten werden jetzt wirklich Geschichte. Das viele Kleine rückt zusammen und damit aus der zeitlichen Nähe in die Vergangenheit. Malerisch bedeutet das eine größere Bindung. Die Bilder werden malerischer, aber doch nicht in dem Sinne, daß die Töne und Farben in ihrer Stimmung die Hauptsache würden. Wesentlich bleibt immer der Gegenstand und das Geschehen.

Dennoch führt diese malerische Bindung zu einer stärkeren Entmaterialisierung der Natur. Das körperlich Feste und Leblose tritt zurück hinter dem atmosphärisch Lebendigen, und die Stimmungswerte der Farben und Töne gewinnen eine eigene Bedeutung. Die Physiognomie der Natur erfüllt sich mit Ausdruck, die Stimmungslandschaft des 19. Jahrhunderts wird geboren. Diese Stimmung wird nicht durch die Menschen, die die Landschaft betrachten, erzeugt, sondern aus der Landschaft selber. Die Erdoberfläche wird wie ein faltenreiches Antlitz, die Teiche und Seen werden wie blickende Augen, und die Farben wie Erröten und Erbleichen, Erhellung und Verdüsterung, und alles wird mit allen Mitteln einer die Kunst beherrschenden Malerei dargestellt. Das Geschichtsbild aber erfüllt sich mit dem Reichtum einer seelischen Interpretation, die die Vergangenheit zum unmittelbaren Erlebnis macht. Das ist die Kunst der 50er Jahre. Ihr positivster, aber psychologisch feinster Ausdruck ist die Kunst Menzels. Mensch und Natur, Schicksal und Welt, Spieler und Bühne werden zu einer unauflöslichen Einheit durch das Einende der atmosphärischen Stimmung und den psychischen Ausdruck der Situation verbunden. Der Mensch taucht ein in die Stimmung der Umgebung.

Wie in der Nazarenerzeit erhebt sich auch gegen diesen Naturalismus in den 60er und 70er Jahren eine Reaktion. Eine Reaktion sowohl von seiten des Menschen wie der Kunst. Die Überlegenheit des Menschen, seine Vorherrschaft im Bilde und die architektonische Form des Bildes versucht man zu restituiren. Eine Renaissance des großen Menschen, des Übermenschen, und der großen Form, des Stiles, wendet sich rückwärts zu Vorbildern älterer Renaissance, des 15. und 16. Jahrhunderts, ein neuer Klassizismus erhebt sein Haupt. Aber wie anders als in der Nazarenerzeit, heidnischer, sinnenfroher, positiver und schon dadurch naturhafter. Vor allem aber wird es das Streben, den Menschen auch in seiner Vereinzelung und figürlichen Hervorhebung zum Ausdruck von Natur zu machen, einmal durch eine Steigerung animalischer und elementarer Kräfte, die in seltsamem Einklang mit der umgebenden Natur stehen, vor der sich das große Bild des Menschen entfaltet. Eine neue Mythologie, eine Verkörperung der Natur, schöpft aus dem Naturalismus der Darstellung und dem Mitleben mit der Natur ganz neue Mittel der Personifizierung des Unpersönlichen. Es entstehen Naturwesen, die ganz glaubhaft nur in der Umgebung lebensfähig scheinen, in der sie auftreten – Böcklin. Oder menschliche Gestalten sind nur dazu da, in einfachstem Tun, in den Raum, in die Landschaft hineinzuwachsen. Der Raum selbst gewinnt durch sie menschliches Leben und wird aus einer Anschauungsform zu menschlichem Dasein und damit zu Natur. Der sentimentale Gedanke des Paradiesischen erhält eine positivistische Erfüllung – Hans von Marées. Oder das Einfache, Schlichte des Bäuerischen, das natürliche Leben auf dem Lande wird jetzt ohne Verschönerung, ganz sich selbst behauptend, positiv in Exemplaren dargestellt. Die monumentale Form, das Lapidare des Stiles ist in diesem Falle die Wucht der Felsblöcke auf freiem Feld – Leibl. Wesentlich aber für den Naturalismus auch dieser Reaktion ist es, daß die großen Formen des Stiles nicht repräsentative Lebensformen sind, sondern Formen der Sichtbarkeit, Bildformen, mit denen sich die ganze Unmittelbarkeit naturhaften, gesteigerten elementaren Seins verträgt.

Die Malerei der Biedermeierzeit und der Stimmungsnaturalismus der 50er Jahre

Menschen und Malerei

Die Romantik bedeutete ein Ende jener Entwicklung, die in der Malerei des 18. Jahrhunderts das Heraufkommen aller bürgerlichen Ideen mit den Formen des höfischen Bildes verband, eine Auflösung im Leben wie in der Kunst, eine immer weiter gehende Entfernung von der Realität und völlige Verkapselung des Individuums in die Schranken seines subjektiven Gefühles. So ganz allein mit seinem Ich mußte sich der Romantiker vorkommen wie auf der Spitze eines hohen Berges, triumphierend im Bewußtsein unendlicher Erhabenheit und schöpferischen Selbstgefühls, und doch so unendlich hilflos und verlassen, so völlig entwurzelt. Die Reaktion konnte nicht ausbleiben, jene Reaktion, die bis zum Mittelalter, der Zeit der strengsten Bindungen zurückführte. Es war schon die Rede davon, wie diese Flucht ins Mittelalter selbst eine romantische war, wie hier jene Fremdheit und Ferne gegeben war, die mit romantischer Sehnsucht umspannt werden konnte, wie das Rationale dadurch den Schimmer des Poetischen bekam. Es war kein Zurückkehren zu gegebenen positiven Verhältnissen und kein fester Wille, sie der Ordnung zu unterwerfen, sondern eine schwärmerische Verstiegenheit und Flucht in primitive Anschauungen und kindliche Vorstellungen. Man dachte gar nicht daran, ein historisch getreues Mittelalter in die Praxis zu übersetzen, sondern hatte immer nur ein Phantasie-Verhältnis zu ihm, das es erlaubte, in den handgreiflichen Dingen noch eine Deutung tiefer Geistigkeit zu suchen. Darum hat diese Rückkehr zum Einfachen der primitiven Kunst, Religion und Politik den Zug des Idealen, die Rückkehr zur Welt eine Weltfremdheit, wie vielleicht nie sonst. Denn das ist schließlich das Ausschlaggebende. Diese Reaktion und Restauration vorrevolutionärer Staats- und Lebensformen, dieser künstlich wieder zum Leben erweckte Feudalismus war nicht ein Sichaufraffen der im Rokoko sich auslebenden, von der Revolution beiseite gefegten Gesellschaft, sondern eine Reaktion im bürgerlichen Lager selber. Der Geist des Bürgertums hatte die ganze Gesellschaft so durchdrungen, die Aufklärung hatte allenthalben gesiegt, daß die Aristokratie des 18. Jahrhunderts, daß Absolutismus und Feudalismus in dieser für sie so günstigen Zeit auch nicht um ein Lot großartiger sich gaben, als die Kunst der Nazarener. Ein gemütlicher oder verlogener Patriarchalismus, eine pedantische Kleinkrämerei zeremonieller Form, eine Engherzigkeit der Politik wie der Lebens-

weise lassen jeden großen Zug, wie er etwa im 17. Jahrhundert herrschte, vermissen. Ein kleinbürgerlicher, ängstlicher Geist herrscht in allem. Nichts ist falscher als die Anschauung, die enge, befangene Gesinnung des Bürgertums der vormärzlichen Epoche sei bedingt durch die politische Knechtung der Bürger nach den Freiheitskriegen und den Treubruch der Fürsten, die ihrem Volke den Lohn vorenthalten hätten für die aufopfernde Hingabe im Dienste des Vaterlandes. Das Bürgertum selber ist es, das diese Reaktion herbeiführte, herbeisehnte, und seinen sogenannten Unterdrückern vom eigenen Geiste muckerischen und ängstlichen Spießbürgertums die kleinliche Haltung mitteilte, nachdem es, in der Verstiegenheit der Gefühle wie des Willens revolutionär entartet, jeden Halt verloren hatte. Es zeigte sich, wie stark alle Aufklärung, Revolution und Erhebung in einer dichterischen und Bildungswelt wurzelten, wie sehr die strenge Führung des Lebens den bisher geführten noch fehlte. Vor allem fehlten die Aufgaben, die den bürgerlichen Willen zu bilden berufen waren und dem 19. Jahrhundert vorbehalten blieben, Technik und Industrie. Die Rückkehr zu den bindendsten, förmlichsten Mächten, zu den fremdest gewordenen Institutionen offenbart nur die Not der neuen Gesellschaft, mit dem Leben fertig zu werden. Der ganze Inhalt dieser Restaurationskultur, die im Grunde dem Geiste dieses Bürgertums völlig fremd sein mußte, und zu der sie nur durch Deutung und Symbolisiererei ein Verhältnis gewinnen konnte, ist bei aller Idealität und Verstiegenheit engherzig und bedrückend kleinlich. Alle Formen des Denkens wie des Lebens befinden sich in fortschreitender Verknöcherung. Eine Kleingeisterei des Lebens bereitet die Kleinmeisterei der Malerei vor.

Das ergibt die Situation für die Entwicklung der Malerei. Die Kunst zieht sich immer mehr auf jene Kreise zurück, die ohne Verstiegenheit, ohne Ideale nur in ihrem bescheidenen Kreise wirkten, still geschäftig, genügsam und handwerklich. Sagen wir es offen, in die Kreise des ausgesprochenen Spießbürgertums. Die Atmosphäre, in der sie gedeiht, ist eng und beschränkt, von einer entsetzlichen Pedanterie und Nüchternheit zuweilen. Hier vollzog sich nach der Auflösung die entscheidende Rückkehr zur Natur, die wir schon bei den Nachromantikern verbunden mit romantischer Weite des Blickes bemerkten. Jetzt wird auch das Blickfeld eng, auf die nächsten Dinge stellt sich das Sehen ein, handwerklich nimmt man die Dinge in die Hand, besieht sie von allen Seiten und zeichnet und malt sie so genau, so richtig, so materialistisch, wie ein gewissenhafter Handwerker sein Möbel zimmert. Es ist das Wesen der Malerei der 30er Jahre, daß sie Vollendetes nur schafft, wenn sie auf alle Poesie, alle Phantasiearbeit verzichtet und sich begnügt, ein gegebenes Motiv mit aller Liebe und intimer Beobachtung darzustellen, den Reizen, die irgendeine Situation bietet, nachzugehen und sich auf ein kleines Format und eine sorgfältige Malerei zu beschränken. Und es gehört mit zur Charakteristik dieser Generation, daß sie lokal

bedingt ist, daß der Ort, an dem der Künstler aufgewachsen ist, und an dem er schafft, den Bildern sofort ein bestimmtes Gepräge verleiht, so daß wir hier lokale Gruppen zu sondern, Hamburg, Wien, Berlin, München auseinanderzuhalten haben. Es findet sich in jeder Stadt die eine oder andere Persönlichkeit, die durch den Umfang ihres Könnens, die Güte ihrer Technik hervorragt, es fehlen aber auch die großen Persönlichkeiten, oder sie sind es, die in dieser Zeit nur Fragmente oder unausgeglichene Schöpfungen zustande gebracht haben, weil sie sich nicht zu bescheiden wußten. Blechen war ein solches Genie unter den tüchtigen Meistern dieser Zeit. Diese Malerei ist keine große Kunst, aber sie hat ihre Bedeutung. Was das 18. Jahrhundert nur forderte, jene Rückkehr zur Natur, und nur auf Umwegen zu leisten vermochte, mit Hilfe der Holländer, ja der Antike, jetzt vollzog es sich unmittelbar und um so gründlicher, je kleinlicher und pedantischer. Und wenn das 18. Jahrhundert in Prinzipien und Literatur stecken blieb, so hatte die Handwerklichkeit dieser Generation das Gute, daß jetzt im neuen Beginnen auch in der Malerei das Handwerk zu Ehren kam. Das 18. Jahrhundert hatte die bürgerlichen Ideen, die Form der Mechanik festgelegt. Jetzt tritt die Technik und die Malerei selbst in Wirksamkeit. Die größten Könner der Malerei des 19. Jahrhunderts, ein Rudolf Alt, ein Menzel, Leute, die mit der Linken wie mit der Rechten gleich gut malten, entstammen dieser Zeit. Es ist eine Wirksamkeit im Stillen, an sich in jedem Werk fast bedeutungslos, im ganzen gesehen so bedeutungsvoll, wie die ersten Kinderjahre des Lesen- und Rechenlernens. Das Jahrhundert der Technik beginnt. Das halte man sich vor, wenn bei der Einzelbetrachtung die Generation so kleinlich, so komisch pedantisch erscheint. Beginnen wir mit der Schilderung des Milieus, das aus den Bildern zu uns spricht.

Bürgerlich einfach präsentieren sich die dargestellten Personen, die Frauen meist mit offenen Augen in die Welt blickend, gesund, derb konstituiert und gern das Haushälterische und Arbeitssame hervorkehrend. Wenn sie sich ernst geben, dann fehlt ihnen die Würde, und es bleibt nur die Strenge des Blickes und der dünnen Lippen der Schaffnerin im kleinsten Kreise, in dem die Knappheit mit allem zu sparen gebietet, selbst mit Gefühlen. Die Heiterkeit des Gesichtes aber hat nichts Strahlendes, sondern entspricht jenem zuvorkommenden, pflichtschuldigen Lächeln, das man aufsetzt, wenn die Nachbarin zu Besuch kommt und von den guten Zensuren ihres Söhnchens erzählt. Bei halbwüchsigen Mädchen gewinnt es den fatalen Zug einstudierter Freundlichkeit. Auch diese Frauen schmücken sich gern, aber es offenbart sich im Schmuck nur der Sinn für viele Kleinigkeiten, geringelte Löckchen, eine Atlasschleife, eine Haube, die aus vielen Fädchen, gedrehten Knötchen sauber zusammengesetzt ist. Man fühlt, sie ist selbstgearbeitet, und alles macht den Eindruck, als würde es durch Ordnung und Vorsicht lange frisch gehalten, das gute Kleid wird erst nach

Tisch angezogen, wenn alles in der Wohnung aufgeräumt ist und Besuch kommen könnte. Eine grenzenlose Sauberkeit und Ordnung bringt in diese Kleidung, die aller Eleganz und Kostbarkeit bar ist, etwas Ehrbares, Einwandfreies hinein. Man befindet sich in einem Milieu, in dem den ganzen Tag Staub gewischt wird. Die gute Stube muß eine Erfindung dieser Zeit sein. Die ganze Sphäre hat etwas Rentierhaftes und etwas sehr Genügsames. Wenn man nicht arbeitet, sondern genießt, will man vor allem seine Ruhe haben und möglichst wenig Störung. Unzählige Bilder der Biedermeierzeit erscheinen wie eine Illustration dessen, daß Ruhe nicht nur die erste Bürgerpflicht, sondern auch das erste Bürgerrecht ist. Mit den bescheidensten Genüssen ist man zufrieden. Ein Glas Wasser, eine Pfeife Tabak und die Lektüre im Kalender sind Dinge, die das Leben reizvoll machen.

Es bleibt zuletzt doch etwas noch,
Was muß das Herz erheben
Weit über jedes Unbill hoch,
Und schöner macht das Leben!!

Ach, wenn ich es nicht sagte dir,
Du würdest's nie erraten!
Freund, morgen gibt es Märzenbier
Und Heringe gebraten.

heißt es in Versen von Spitzweg, dem Maler dieser Zeit.

Der höchste Genuß aber wird die Tasse Kaffee. Unzählige Male in dieser Zeit sind Familien gemalt worden, wie sie um den Kaffeetisch herumsitzen, der Vater behaglich in die Sofaecke gelehnt, die Mutter an einer Handarbeit beschäftigt. Die Tochter macht die Wirtin und der Besuch ziert sich etwas. Das liebenswürdigste Bild dieser Art ist wohl das der Familie des Rektors Claaßen von Carl Jul. Milde (1803–1875). Um auch mit der Zeit nicht zu verschwenden, nimmt man in allen Lebenslagen eine Handarbeit vor. Der alte Müller von Joh. Aug. Krafft, ein Bild, das in der Malerei noch so viel Haltung der vorausgehenden Generation hat, und der Vorstadtgarten von Erasmus Engert (1796–1871) sind ein paar köstliche Illustrationen dieser behaglichen Philistrosität. Dort der behäbige Mann mit der Zipfelmütze und Hornbrille, seine Pfeife schmökend und im Kalender lesend, hier die junge Frau mit der



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

ERASMUS ENGERT: VORSTADTGARTEN



Wien, Artaria & Co. Phot. F. Bruckmann A.-G., München

ANTON SCHIFFER: DAMENBILDNIS

Rüschenhaube, die in dem bescheidenen Gärtchen ihr Nachmittagsstündchen verbringt, und während sie in dem dicken Buche auf ihren Knien liest, mit beiden Händen eifrig das Strickzeug bearbeitet. Es sind Typen aus dem mittleren Bürgerstande. Aber auch wo die Sphäre etwas feiner wird, behält sie diesen Anstrich spießbürgerlicher Befangenheit. Ein Damenbildnis von Anton Schiffer (1811–1876) zeigt eine korpulente Frau selbstbewußt auf einer Bank zurückgelehnt, die eine Hand spielt mit dem Fächer, die andre mit dem Lorgnon. Sie gehört offenbar den besseren, wenigstens den gut situierten Kreisen an, und ihre Haltung scheint das energisch einzuprägen. Aber die getollte Rüsche und die große Schleife der pusseligen Haube, dieses kindliche und zugleich tantenhafte Inventarstück der Kleidung dieser Zeit, eine am Tage getragene Nachtmütze, machen ihr kugeliges Gesicht noch breiter und derber, wie das einer zu Gelde gekommenen Obstfrau. Und das amüsante bunt karierte Staatskleid legt sich pratschig in die Breite. Der Mund ist verkniffen, und die Augen, wie geputzt, blicken so scharf in die Welt, wie bei jemand, der die Hand auf der Tasche hält und sich nichts vormachen läßt.

Gerade in den Bildnissen der Zeit sieht man, daß die Genügsamkeit dieser Menschen dem Naturalismus der Malerei entgegenkommt. Man ist mit sich zufrieden, so wie man ist. Deshalb ist auch im Porträt die Ähnlichkeit die Hauptsache, nicht die Schönheit. Diese Personen nehmen eine Haltung ein wie beim Photographen, nicht nur im Einzelbild, sondern auch in Gruppen, wo eigentlich ein Stückchen intimen Familienlebens geschildert werden sollte. Dennoch repräsentieren sie nicht, sondern halten einfach still und lassen sich abmalen. Sehr charakteristisch dafür ist ein Familienbild von Peter Schwingen (1815 bis 1863), das auch einen vortrefflichen Einblick in das typische Biedermeiermilieu gewährt. Man sieht dort in ein Zimmer hinein, wo alles nach dem Schnürchen zurechtgerückt ist, mit pedantischer Regelmäßigkeit die Bilder in gleicher Höhe nebeneinanderhängen, wo alles geradlinig, zopfig und peinlich sauber wirkt. Bezeichnend ist das dem Bildrand parallel hängende bunte Band der Klingel. Der Kaffeetisch, Tabakspfeife, Zeitung, gedrehte Löck-



Barmen, Frau E. Werlé *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

PETER SCHWINGEN: BILDNISGRUPPE

chen und Vatermörder gehören zum Inventar. Und die Familie, ganz zufrieden, sitzt auf dem Sofa, dem Moment gerecht zu werden, wo ihre Existenz im Bilde historisch werden soll.

So wird jetzt auch die Landschafts-, Architektur- und Genremalerei meist nur eine Art von Porträtkunst. Man notiert sich auf Reisen die besonderen Volkstypen in ihrer originellen Tracht, mehr aus ethnologischem als künstlerischem Interesse. In der Landschaft wird die Gegend geographisch getreu wiedergegeben, und das Architekturbild ist ebenso belehrend wie unterhaltend, ein Ersatz für die Photographien und geeignet, fremde Städte kennenzulernen. Daher gibt es aus dieser Zeit eine Fülle prachtvoller Skizzen nach kleinen Naturausschnitten, flüchtig festgehaltene Begegnungen, denen man die Freude aus diesem Erlebnis und die Hingabe an das landschaftliche Objekt ansieht. Dennoch sind diese Skizzen ohne jede Absicht gezeichnet, eine malerische Sensation, eine Impression zu erhaschen. Sie sollen nur verhüten, daß den Malern der Gegenstand wieder aus dem Gedächtnis entschwindet, und alle scheinbare Flüchtigkeit ist nur ein Ausdruck der Reise- und Wanderstimmung.

Wenn aber ein Bild ausgeführt wird, ist auch die Malerei sauber, nichts verschwendend und nichts auslassend. Mit größter Vorsicht und Geduld geht man allen Formen und Falten im Gesicht, im Kleide nach, niemals sich erregend, sondern mit absoluter Gleichmäßigkeit eine völlige Harmonie aller Teile zueinander erzielend. Wie ist in Engerts kleinem Bilde jede Staude, jedes Blatt der wild wuchernden Pflanzen wiedergegeben, so sorgsam wie die Frau in dem Garten Masche an Masche zu einem Halstuch zusammenfügt. Die Hingabe an das Gegebene, die Unterordnung des Künstlertemperamentes unter die Aufgabe ist die beste Eigenschaft dieser Künstler. Man ist in keiner Hinsicht revolutionär, vermeidet alles Kühne und Besondere. Deshalb sind diese Bilder meist im Arrangement, im Ton, in der Farbe geschmackvoll. Aber diese Feinmalerei und Berücksichtigung aller Einzelheiten ist auch nur erträglich in einem kleinen Format. Von Oldach gibt es ein kleines Porträt der Johanniskirche in Hamburg, sehr fein in miniaturhaftem Format und so aufgenommen,

daß er sich ganz bequem in die Bildfläche einpaßt, jedes Fenster der Häuser im Schatten, jede Rippe wird gebucht. Es ist ein gutes Beispiel für die Art dieser Generation, das Monumentale einem wie auf der flachen Hand zu präsentieren. Es ist die Zeit der Armeewerke und Stadtprospekte, der sich die größten Künstler widmen, und für die sie später große Gelehrte genannt wurden. Denn eine gelehrte Gründlichkeit haftet allen diesen Bildern an, etwas wie von einer Illustration zu einem belehrenden Text, so daß wir niemals ein Bild nur ansehen, sondern stets nach Titel und Namen fragen.

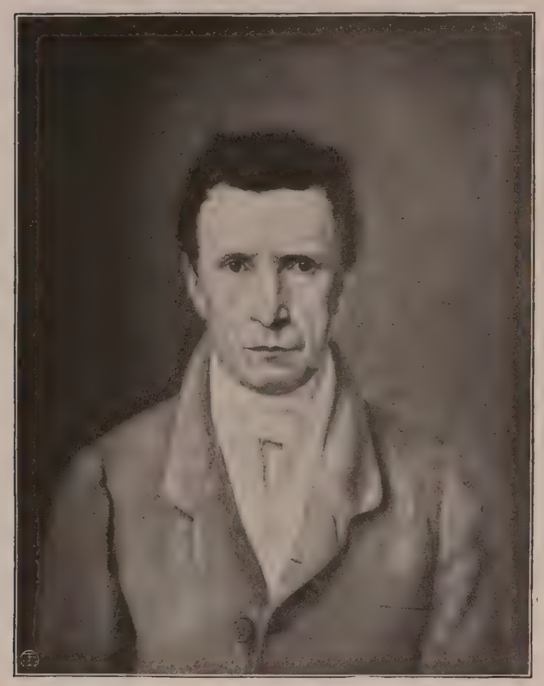
Die Hamburger

Lichtwarks unermüdliches Bestreben für die Kunst seiner Heimat hat es bewirkt, daß die Hamburgische Biedermeiermalerei in der Schätzung unserer Zeit eine Rolle spielt, wie sie ihr in diesem Maße kaum zukommt. Nach dem Aufschwung, den Runge genommen hatte, ist die Verkümmerung der Gesinnung hier besonders spürbar. Vergleicht man mit Runges Porträt von sich selbst, seiner Frau und seinem Bruder, Hermann und Dorothea von Julius Oldach (1804–1830), so wird einem der Abstand der Generation von 1830 von der von 1810 sehr bewußt. Bei Runge alles groß, voll und leidenschaftlich in den Formen, hier ein kleines Format mit ängstlicher Figurenzeichnung. Dort ein Waldinneres, rauschend und glänzend von Sonne, bei Oldach alles stumpf und hart, steif gezeichnet, luftlos, trübe in der Farbe und ein Mond wie aus Pappe geschnitten. Während bei Runge prächtige Augen die seelische Schwungkraft verraten, sind diese Figuren ausdruckslos in den Gesichtern, schüchtern, befangen in den Gebärden, der poetischen Situation nicht gewachsen. Es fehlt jede Stimmung. Noch schlimmer ist die Faustszene, Mephisto und der Schüler, mit dem grimassierenden Teufel und dem ganz



Hamburg, Kunsthalle — *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

JULIUS OLDACH: JOHANNISKIRCHE IN HAMBURG



Hamburg, Kunsthalle *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

JULIUS OLDACH: VATER DES KÜNSTLERS

kindischen Schuljungen. Bezeichnenderweise sind beide Figuren Porträts, und das, was, ohne literarische Bedeutung, das Hübscheste am Bilde ist, der Blick durchs Fenster auf die Wasserlandschaft, ist ein Stückchen Hamburger Alster. Wie die meisten der hamburgischen Maler, ist Oldach in nazarenische Geleise geraten und entgleist, seine Bedeutung wie die der andern liegt allein in den sachlichen Leistungen der Porträtkunst.

Oldachs früheste Werke reichen in die Anfänge der 20er Jahre hinein, die Porträts seines Vaters und seiner Mutter, in feinen graugrünen Tönen und noch von der Größe der Auffassung der heroischen Empiregeneration, wobei man das Steife und Strenge im reinen Enface-Bilde des Vaters mehr der jugendlichen Befangenheit als der zunehmenden Verknöcherung der Gesinnung der Zeit zuschreiben wird. In das Mittelstandsmilieu führen die Bilder seiner Tanten hinein, muffige, armselige Physiognomien, die bei der einen fast idiotisch sich darstellen. Sie imponieren nur durch die Unerbittlichkeit der Naturwahrheit, mit der sie der Künstler in unliebenswürdigen schwärzlichen Tönen und mit einer gewissen Breite gemalt hat. Ende der 20er Jahre wird dann alles gepflegter, reicher und präsentabler, das aufgesetzte wohlwollende Lächeln der Frauen wie die Häubchen und Bänder und Kragen und schließlich die Malweise des Künstlers. Im Bilde einer Frau im violetten Kleide ist das ganze komplizierte Geflecht der Haube bis in die kleinsten Details durchmodelliert, die Falten des Seidenkleides sind glatt herausgebracht, und die Farben harmonisch zueinander gestimmt, dunkles Violett und Graugrün, so daß das Grün in dem Weiß der Rüsche, das Violett in dem Weiß der Schleife wiederkehrt. Überhaupt hebt die feine tonige Haltung seiner Bilder über die Peinlichkeit der Ausführung hinweg. Die Feintönigkeit der Romantiker, vor allem K. D. Friedrichs, lebt in ihnen weiter.

Es ist das im allgemeinen ein Zug der Hamburger, daß sie auf starke Farbigkeit verzichten und den Bildern allen Reiz verschaffen durch die feine Abstufung der Töne, indem sie bei einer milden Beleuchtung trotz aller Detaillierung der Formen doch den Einfluß der Luft und des Helldunkels im Zimmer mit beobachten und dadurch alles schummrig

und weich machen. Das war ja schon das Besondere der nordischen Nachromantiker, Kersting und Krafft. Wundervoll ist es, wie in dem alten Müller die einander verwandten Töne eines Grau, eines Grün und Braun sich bald auflichten, bald leise abdunkeln. Obwohl die kleinsten Gegenstände, wie die Brille, bis in jedes Scharnier genau angegeben sind, bleibt alles gebunden, leise, unaufdringlich. Das Bild, das früher Oldach zugeschrieben wurde oder für dänisch gehalten ist, erinnert daran, wie bei Friedrich und Kersting durch dänischen Einfluß (der Kopenhagener Akademie) der norddeutsche Hang zum Atmosphärischen und Getönten ausgebildet worden ist. Es hat ein Gegenstück an Feinheit in einer Aktstudie von V. E. Janßen (1807–1845). Obwohl das Gesicht porträtmäßig aus dem Bilde heraussieht, wird doch die Beobachtung feiner Belichtungen, von Reflexen, Halb- und Ganzschatten die Hauptsache. Der Rücken steht gegen das Licht, die individuellere, persönlich interessantere Vorderseite im Schatten. Diese Schatten differenzieren sich vor einer blaßrosa Decke in einem komplementären grünlichen Ton in fast unerschöpflichen Abstufungen und Übergängen am Oberarm und Hals, wo die Wendung des Halses durch Verschiebung der Haut das reichste Spiel von Formen entfaltet. Das Gesicht ist ruhig mit groß geöffneten Augen gezeichnet, und die ganze Figur ist geschmackvoll in den Rahmen gestellt, mit reizvollem Ausschnitt des Mobiliars vorn, auf dem man ein Veilchen erblickt. Bei einem Nazarener, wie Janßen es war, ist es doppelt überraschend, an Stelle nazarenischer abstrakter Körperzeichnung hier so etwas ganz Gesehenes, Natürliches wie diesen häßlichen, schwindsüchtigen Körper und eine so auf die intimeren Reize der Beleuchtung und Tönung gehende Behandlung zu finden. Ähnlich reich in den Fleischtönen ist das Porträt des Malers Herterich von einem andern Nazarener, Erwin Spekter (1806–1835), wo der graugrüne Grund grünliche Reflexe den Schatten des Gesichts mitteilt. Echt hamburgisch ist die stumpfe, braungrünliche Gesamthaltung des Bildes; echt biedermeierisch, wie der Künstler als ein pedantischer, strenger Zeichenlehrer erscheint. Indem dann bei Spekter die nazarenische Ernsthaftigkeit sich zu der bürger-



Hamburg, Kunsthalle *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

JULIUS OLDACH: FRAU IN VIOLETTEM KLEID



Hamburg, Kunsthalle *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

JACOB GENSLER: STRAND BEI ALTENGAMME

lichen Simplizität hinzugesellte, machte er aus einem Dreischwesternbild ein Madonnenbild mit Heiligen und stellte die drei Schwestern, die älteste mit ihrem Kinde in der Mitte, so steif und spießerig nebeneinander, daß selten so drei Typen vollendeter Altjüngferlichkeit in einer ebenso altjüngferlichen Malerei präsentiert sind.

Die hamburgisch-nordische Haltung der Bilder in feinen grauen, luftigen Tönen kommt auch den kleinen Landschaftsausschnitten zugute, mit denen Jacob Gensler (1808–1845), Hermann Kaufmann (1808–1889), Hans Beckmann (1809–1882) und Christian Morgenstern (1805–1867) die hamburgische Landschaftsmalerei vertreten. Diese Malweise und die Natur ihrer Heimat mußten bewirken, daß sie Ansichten vom Elb- und Meeresstrand besonders gern wiedergaben. Da ist nun nichts mehr von jener romantischen Sehnsucht und unendlichen Weite K. D. Friedrichs. Das ist das Wasser, wie es ein Mitglied eines Sonntagsruderklubs liebt, und die individuelle Fügung der Uferlinien, die Einengung der Wasserfläche mit Hilfe eines bestimmten Strandmotivs hilft dazu, das Gestaltlose und Weite eng und bestimmt zu fassen und ihm einen Namen zu geben, Strand bei Altengamme, Blankenese, Laboe. Der Gemütlichkeit der Auffassung entspricht das kleine miniaturhafte Format, in Jac. Genslers Ansicht von Pöcking so weit getrieben, daß überhaupt nur noch der Reiz des Erratens wirksam wird, und die Kunst in so kleiner Darstellung völlig deutlich zu bleiben –, die Kunst eines guten Souffleurs. Selbst die großartigste Gebirgsnatur, wie in Motiven aus dem oberbayerischen Gebirge von



Hamburg, Kunsthalle *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

JACOB GENSLER: PÖCKING



Hamburg, Kunsthalle — Phot. F. Bruckmann A.-G., München

CHRISTIAN MORGENSTERN: HAUS IM WALDE

Jac. Gensler, Hans Beckmann und Kaufmann, bietet sich ganz familiär und intim. Alles rückt uns ganz nah und wird sauber geschieden, Gebüsch, klare Wasserflächen und Bäume, über die der Blick zu fernen Bergen hingeht. Die Formen der Berge werden porträthaft klar wiedergegeben. Am angenehmsten, wenn auch nicht immer so kunstvoll als Jac. Gensler, wirkt Christian Morgenstern, wenn er sich auf kleine, bescheidene Motive beschränkt und durch eine gewisse Fülle eines satten, goldig schimmernden grünen Tones diesen sehr individuellen Ausschnitten aus einem Wald Leben, Saft verleiht. In einer Waldpartie begnügt er sich zu zeigen, wie vier, nur mit den Stämmen sichtbare Buchen eng beieinander stehen, wir sehen ein Haus im Walde bei Kopenhagen, in schöner Beleuchtung, wie eine Erinnerung an einen freundlichen Aufenthalt im Jahre 1827, oder einen Wasserfall in Oberbayern, den man an der besonderen Gestaltung der ihn einengenden Felsen wiedererkennt. Das Wasser färbt sich im Einklang mit der Umgebung grün. Das Feinste ist wohl ein Wasserfall aus Norwegen (1827) durch sehr zarte, kühle blaugraue Töne und das innige Nachzeichnen aller Details der wolligen Schaumkämme. Auch hier verliert der Wasserfall alles Tosende, und nur der kühlende Reiz verwehten Wasserstaubes, der das Gesicht netzt, bleibt zurück. Morgenstern erinnert mit diesen frühen Bildern noch am meisten an die Nachromantiker, Fries, Olivier, nur in der Beschränkung des Motivs zeigt sich der Fortgang zum Individuelleren und Bestimmteren.

In Architekturstücken verrät sich das sachlich gegenständliche Interesse darin, daß man geschichtliche Kuriosa aufnimmt, alte heimische Baudenkmäler wie Martin Gensler (1811 bis 1881), Jacob Gensler und Milde, der in seinen Ansichten aus Lübeck den Antiquar und Kunsthistoriker herauskehrt.

Unter den Hamburgern ragt ein Künstler, der den Stil dieser Generation von 1830 im allgemeinen völlig sich zu eigen macht, doch durch ein größeres Maß rein künstlerischer Be-

handlung hervor, Friedrich Waßmann (1805–1886). Bezeichnenderweise aber sind die Sachen, mit denen er uns am stärksten packt, Skizzen, deren Frische und Unmittelbarkeit in der Ausführung wieder verloren geht. Seine Landschaftsskizzen aus seinen frühen Jahren sind mit breitem Pinsel hingestrichen, ein Blick aus dem Fenster auf eine weite Gebirgslandschaft in frischen, bläulichen Tönen, ein Weg an Bauernhäusern vorbei mit hohen Bergen in der Ferne, eine Burg in Tirol, für deren momentane Auffassung eine vom Bildrand überschnittene Bauernfigur spricht, am frischesten aber ein Bauernhof bei Meran, eine nur so grün hingestrichene Wiesenfläche, über die ein Weg mit schräg herüberschneidenden Bäumen zum Gehöft hinläuft. Hinten hellblaue Berge. In manchen Motiven blickt auch wieder die Anknüpfung an den großzügigen Stil der romantischen Generation durch, wie bei einem Blick durchs Fenster oder in einer Ansicht des Etschtales, wo sich über den vorderen Bildrand eine ganz nahe gesehene Felskuppe mit Kindern darauf erhebt, das bekannte romantische Auslugmotiv. Aber diese Kinder sind uns zugekehrt, sie werden porträtiert, und auch in allen Blicken und Fernen herrscht ein objektives Sehen, ohne romantische Sentimentalität. Daß es aber nur Notizen, Skizzen, keine Impressionen sind, beweist eine Ansicht von Meran mit der Spitalkirche, die ganz in duftige Töne und Flecken aufgelöst ist, aber schon in der gleichmäßig abfallenden Silhouette das Überlegte einer Bildkomposition verrät. Das ausgeführte Bild von Meran bei Abend bringt diese Ansicht mit steif und befangen gezeichneten Häusern, ganz durchgeführt und in der Perspektive innerhalb des größeren Formates nicht glücklich. Eine Tiroler Bauernstube, die er zweimal gemalt hat, das erstemal (1831) mit etwas zu schönselig biedermeierisch aufgefaßten Personen darin, ist vor gleichzeitigen Familienbildern ausgezeichnet durch künstlerischere Interieurstimmung. Ein brauner Gesamtton erinnert an holländische Interieurs und ist sowohl in dieser Zeit wie bei dem so frisch skizzierenden Künstler recht auffällig.



Hamburg, Kunsthalle (Leihgabe Grönvold) *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

FRIEDRICH WASSMANN: BAUERNHAUS IN TIROL

Das eigentliche Feld seiner Leistungen ist aber auch bei Waßmann das Porträt, „liebevolles Hingeben an einen Gegenstand", und hier ragt er sowohl in der feinen Zusammenstimmung der Töne wie in der psychischen In-

terpretation über alle anderen Hamburger Künstler hervor, von denen ihn auch eine gewisse farbige Haltung entfernt. Ein oft wiederkehrendes schwärzlich gedämpftes Lila und grünliches Schwarz charakterisieren seine Bilder. Aber die Sorgsamkeit der Einzeldurchführung und der allgemeine tantenhafte und spießbürgerliche Charakter seiner Figuren sind durchaus Züge der Biedermeierzeit. Dennoch kann von einem Typus nicht mehr die Rede sein, jede Individualität kommt zu ihrem Recht. Das Porträt einer Frau Pastor Hübbe, das noch aus den 30er Jahren sein könnte, einer ältlichen Dame in Haube, ist allen Oldachs überlegen durch die sehr viel stärkere Ausdrucksfähigkeit der Augen und des Mundes. Etwas Verkniffenes im Mund und ein wenig grämliche Strenge in den Augen verleugnen auch hier nicht den Zeitcharakter.



Hamburg, Kunsthalle (Leihgabe Grönvold) · Phot. F. Bruckmann A.-G., München

FRIEDRICH WASSMANN: DAME MIT DEM SCHUTENHUT

Auf einem andern Bilde präsentiert sich ein sehr sympatisches Gesicht einer alten Dame mit freundlich listigen Augen unter einem Schutenhut. Hier ist nun alles farbig in der amüsanten Folge des weißen Hutfutters, der schwarzen Haare und der rötlichgelb getönten Stirn. Die Garnierung des Hutes ist ein kleines farbiges Blumenstück. Goldgrüne Töne in der Kleidung, bläuliche Schimmer im Haar heben das Porträt einer Italienerin über das bloß Ethnographische heraus.

Nach 1840 wird dann die Farbigkeit noch gesteigert, und zwar in einem bestimmten Akkord von Olivgrün, schönem rötlichem Goldgelb und dunklem Blau. Die Typen verfeinern sich und treten gern in ganzer Figur auf, das Biedermeierische wird sichtlich überwunden durch eine höhere Kultur, sowohl der Malerei wie der dargestellten Personen. Dabei geht dann leicht etwas von der Natürlichkeit verloren, wie bei dem Doppelbildnis der Mutter und Schwester des Künstlers. Kabinettstücke dieses etwas pretiösen Stiles sind das Bildnis seiner Braut und des Johannes Ringler in Bozen, die Braut mit feinen, schmalen Augen, das Gesicht von den über die Ohren fallenden Haaren ruhig eingerahmt, der Hals frei, eingefaßt von der großen Linie des Pelzkragens, die Hände lässig vornehm zusammen-



Hamburg, Kunsthalle (Leihgabe Grönvold) *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

FR. WASSMANN: DIE BRAUT DES KÜNSTLERS (1842)

genommen; der junge Mann sitzend, ganz in lässiger Pose, mit der Linken elegant das seidene Tüchlein haltend, in der Rechten die Zigarre, dazu schmale, von oben herabblickende Augen mit müde hängendem Oberlid, der Mund bläst gelangweilt den Rauch vor sich hin, alles in allem eine behagliche Vornehmheit. Auch Waßmann ist am feinsten und liebenswürdigsten in kleinem, bescheidenem Format. Sobald er darüber hinausgeht, wird der biedermeierische Charakter zu stark betont, die Unbedeutendheit anspruchsvoll. Das Bildnis des Herrn von Menz mit den charakteristischen Farben der späteren Zeit ist recht trocken und im Ausdruck sehr kleinlich, wie von einem Dorfkantor. In dem Bildnis einer jungen Dame mit Korallenhalskette werden die Farben kraß, besonders im Hintergrund, wo das Lila und Orange kalt und sehr künstlich wirken. Die kleinen Farbennuancen auf dem Fleisch füllen nicht die großen Flächen; und der Ausdruck ist völlig der einer Gans. Die Farben erinnern etwas an die bengalischen Stimmungsfarben der Romantik. Aber die Porträtgewohnheit dieser Zeit läßt der dargestellten Person doch so sehr das Übergewicht, daß die Stimmung dagegen nicht aufkommen kann.

Eine ähnlich dunkle, schwarz und kupfern gestimmte Farbenhaltung wie auf Waßmanns Bildern nehmen den Bildnissen von Carl Gottfr. Eybe (1813–1891) ein wenig von der mürrisch strengen Peinlichkeit zermürbter Physiognomien.

Überhaupt läßt sich konstatieren, wie nach 1840 die saubere detaillierende, sehr ruhige und klare Malerei der Biedermeierzeit sich auflöst und allgemeiner wird. Morgenstern gibt nach 1840 die kleinen, bestimmten Winkel der Natur auf und geht zu allgemeineren Motiven von Heide und Moor, zu düsteren Färbungen und stimmungsvollen Lichtkontrasten und einer mehr skizzierenden, tupfenden Behandlung über, leider auch oft zu Bildern ganz großen Formates, die zu einer zerfahren wirkenden tonigen Behandlung führen. Dieselbe Entwicklung läßt sich bei Hermann Kaufmann in seinen Genrebildern aufweisen.

Die Probsteier Fischer in der Hamburger Kunsthalle geben ein sehr kräftiges Bild des Lebens und Treibens heimkehrender Fischer. Alles ist klar, bestimmt, obschon von dem Abendlicht übergossen und in rötlichen Ton getaucht. Hier scheint noch eine Tradition von Runge nachzuwirken. In späteren Genrebildern mit Landleuten bei der Arbeit wird durch luftigere Tönung, reichere Beleuchtung und breitere Malweise das Ganze mehr gebunden. Walddunkel und streifige Lichter fassen die Menschen zusammen, schwächen aber auch das Motiv, ohne deshalb malerisch bildmäßig zu werden. Noch später wie in einem Bilde mit Holzfällern wird alles zerzupft, flockig, verzettelt und flau. Von Kaufmann, aber auch von der ganzen um 1800 geborenen Generation läßt sich sagen, daß sie das Beste, Stilvollste leisten in der porträthaft, sauber darstellenden Manier der 30er Jahre, daß das Wesen und die Empfindung zu kleinlich ist für die ins Umfassendere gehende Malerei der 40er und 50er Jahre. Die Generation, die um 1820 geboren ist, tritt dort mit frischeren Kräften ein.

Der Künstler, der in Hamburg den entscheidenden Schritt tut, ist Valentin Ruths (1825 bis 1905). Die Themen sind bei ihm dieselben, wie die der 30er Jahre. Aber eine Stadtansicht, das ehemalige Blockhaus von Hamburg verweilt nicht bei der Vedute, sondern führt den Blick in eine Wassergasse hinein mit lustigem Gewimmel von Schiffen und Segeln im Hafen, die von feinem Dunst in der Atmosphäre und der breiten luftigen Malerei zusammengefaßt werden. Luft und Licht spielen eine größere Rolle als die Formen. Ein historisches Haus wie das Baumhaus, das die Biedermeiergeneration sehr klar und genau als Einzelobjekt porträtiert hätte, wird jetzt nur als ein Auftakt in einem reichen Landschaftsbilde turmartig, akzentuiert an den Anfang einer Fläche geschoben, an der der Blick hineingeht über schillernde Wasserflächen in die verschwimmende Ferne mit Schiffsgewirr. Ein reiches malerisches und einheitlich komponiertes Gesamtbild entsteht so, das nur noch in der Wahl des interessanten



Hamburg, Kunsthalle (Leihgabe Grönvold) *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

FR. WASSMANN: JOHANN RINGLER AUS BOZEN (1841)



Hamburg, Kunsthalle *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

VALENTIN RUTHS: DAS EHEMALIGE BAUMHAUS IN HAMBURG

malerischen Motives mit der archäologisch getreuen Malerei der 30er Jahre zusammenhängt. Nach 1850 fällt auch dies noch fort und die Malerei wird noch freier. Wie Gensler, Morgenstern malt Ruths auch Seebilder, Wellen, die sich am Strand überschlagen, und den spiegelnden Sand, wenn das Wasser eben zurückgelaufen ist. Zwei Drittel Himmel, mit malerisch getupften Wolken, ein Drittel Wasserfläche. Das Leere, Unbestimmte herrscht. Und die Stimmung, die Bewegung des Meeres, die man überall erleben kann, ganz gleich, wo man es trifft. Das ist nicht an ein bestimmtes Motiv gebunden – und die Angabe des Katalogs, Zoppot, ist ganz unwesentlich. Oder er malt nichts als die riesige gegenstandslose Wasserfläche mit dem unruhigen Wolkenhimmel darüber. Das ist aber auch nicht die pantheistische poetische Auffassung der Romantiker. Das Meer ist elementarer aufgefaßt, natürlicher, und nur in der Bevorzugung des Trüben und Finsteren macht sich eine Stimmung geltend, ein Hang zur Melancholie wie in Chopinscher Musik.

Am stimmungsvollsten trifft Ruths den Charakter der Einöde, des Monotonen, wenn er ein Stückchen Heide malt (Heide bei Estorf), mit tiefbraunen, melancholischen Tönen, wo formlos immer dieselben hügeligen Schwellungen durchs Land ziehen, durchfurcht von verlassenen Wegen. Oder ein Stückchen Heideland mit tiefem Grün und vom Regen ausge-

waschenen braunen Erdrinnen, im Grund völlig verschwimmend zu Nebelstimmung, ein Baum vorn nur so hingewischt, ohne Form und Gestalt. Hier wird das Einfachste durch die Behandlung wieder groß, ähnlich wie bei Friedrich, während die vorausgehende Generation das Größte gemütlich herabstimmte. Das überblickende Sehen erlaubt Ruths auch ein größeres Format. Die Staffage aber verschwindet ganz aus den Bildern, der Mensch ist wieder allein mit sich und mit der Natur.

Die Berliner

Mit Hamburg teilt Berlin die Sachlichkeit. Aber unter dem Einfluß altpreußischer Nüchternheit und militärischen Schneids nimmt in Berlin die biedermeierische Pedanterie und Kleinlichkeit eine Schärfe an, daß gerade in den 30er Jahren sich Berlins Malerei am wenigsten liebenswürdig offenbart. Dazu kommt, daß der Hauptmaler dieser Zeit, der Maler Krüger, als Hofmaler zu Leistungen in monumentalem Format, zu „Paradestücken" herangezogen wurde, denen er so wenig wie die Künstler in Hamburg gewachsen war. Seine Kunst hat so von vornherein etwas Repräsentativeres, es fehlt der intime beschauliche Kreis von Objekten, in deren Schilderung diese Zeit ihr Bestes leistete. Biedermeierischer Feudalismus ist es freilich, daß der Hauptgegenstand seiner noblen Kunst das edle Pferd wird. Wir vermissen auch bei den Berlinern die Landschaft, dafür spielt in der Schilderung der Umgebung die Architektur eine größere Rolle. Das Geradlinige der Perspektive, die Schärfe der Zeichnung und das Ausgerichtete der Häuser- und Straßenflüchte bot für die militärisch straffe, sachlich knappe Ausdrucksweise den rechten Gegenstand. Außerdem hatten Inhalt und Malweise in Berlin eine Tradition. Klassizismus und biedermeierische Pedanterie hatten Pate gestanden bei den Bildern, auf denen Hummel Schinkels Granitschale in den verschiedensten Situationen mit einer mikroskopisch genauen und glatten Art malte, und auch die Versteifung und Verzopfung des Rokoko bei Chodowiecki hat eine spezifisch preußische und berlinische Note. Schinkels romantisch traumhafte



Hamburg, Kunsthalle — *Mit Genehmigung des Verlags F. Bruckmann A.-G., München*

VALENTIN RUTHS: HEIDE BEI ESTORF



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*
EDUARD GÄRTNER: KÖNIGSBRÜCKE

Phantasien gotischer Architekturen bewahren doch in jeder Kleinigkeit die Schärfe des mit Zirkel und Reißfeder arbeitenden Architekten. Die Generation von 1830, die Ahlborn (1796–1857) und Hintze (1800 bis um 1862), die Brücke und Genossen malen das geradlinige, das klassizistische und zopfige Berlin so klar und durchsichtig, ohne Luft und bei heller Sonne, daß die Plätze wie ein Exerzierfeld weit und leer wirken, trotz aller zierlichen Staffage ehrbar wandelnder Spaziergänger; die Straßen entwickeln tiefe Perspektiven, wo die Häuser kasernenartig in Reih und Glied aufmarschieren. Der Künstler nimmt schon meist den Standpunkt so, daß, mag das Raumbild noch so schief und häßlich zu stehen kommen, doch möglichst viel Hausfassaden erkennbar werden, als ob sie einem Fremden demonstriert werden sollten. Die Zeichnung selbst steht unter dem Zeichen des Lineals und Ladestocks.

Unter diesen Architekturmalern ragt hervor Eduard Gärtner (1801–1877). Das große Panorama von Berlin, vom Dach der Friedrich Werderschen Kirche aufgenommen, ist ein hervorragendes Dokument dieser unkünstlerischen, topographisch interessanten Arbeiten der Künstler dieser Zeit. Auch bei Gärtner wird das Architekturbild eine möglichst getreue Aufnahme. Durch eine mehr wissenschaftliche als künstlerische und rein konstruierte Perspektive werden die Sachen hart, zeigen sie das Steife und für den Augenblick nicht einmal Richtige der mit Reißbrett und Lineal festgelegten Richtlinien. Durch einen kalten, glatten, in Bildern vom Berliner Schloß grauschwarzen Gesteinston wird die Härte der Zeichnung noch verstärkt. Es fehlt das Luftige und Tonige, was die Hamburger Sachen so angenehm macht. Dabei haben gerade Gärtners Sachen einen gewissen großen Zug, eine monumentale Strammheit, so daß selbst die Nüchternheit und Kahlheit eines gähnend leeren Hofes, wie der des Berliner Schlosses, sich durchsetzt. Effektvoll sind auch die großen Kontrastflächen von Schatten und von einem Licht, das durch die Härte der Formen und Kälte des Tones etwas Grelles und Schneidendes bekommt.

Das Architekturstück entwickelt sich in den 40er und 50er Jahren zu künstlerischen Ansichten, dunkler Tönung und flotterer Malweise bei den Berlinern Karl Graeb (1816–1884) und Eduard Hildebrand (1818–1868). Bei Graeb wird das kunsthistorische Aufnehmen

interessanter Architekturen zu verständnisvoller Wiedergabe von faszinierenden Raumeindrücken, unter denen er die reichen Perspektiven bevorzugt, woraus freilich leicht ein Eindruck von Tüftelei und Virtuosität resultiert. Hildebrand schwelgt in effektvollen Beleuchtungen, die er auf einer Reise um die Welt als Natureindrücke erlebt hatte, und mit denen er eine Auswahl möglichst bizarrer architektonischer Motive verbindet. Indem er nicht, wie andere Künstler der 50er Jahre, gerade das Einfache, Monotone bevorzugt, um es nur durch die künstlerische Behandlung zur Impression zu gestalten, sondern auf das Seltsame, Interessante des Motivs Wert legt, wird aus dem Ethnographischen der 30er Jahre das Exotische der 50er.

Der umfassendste der Berliner Maler aber ist Franz Krüger (1797–1857). Tiere und Menschen, Plätze, Häuser und Interieurs, Bürgerliches und Höfisches findet in seinen Bildern Platz. Nur die belaubte Natur und Blumen fehlen ganz. „Mutter, was jehn Sie die jrienen Beeme an?“ Ein frisch und zart gemaltes Blumenstück, eine Rose im Glas im Belvedere in Wien ist deshalb eine Überraschung. Früh schon entwickelt er seine Spezialität, das Malen von edlen Pferden und Hunden, als ob er instinktiv gefühlt hätte, daß in dieser psychisch moderierten Zeit die Beschränkung auf das Seelenleben der Tiere eine weise Vorsicht war. Oft genug hat man bei seinen Reiterporträts gefunden, daß das Pferd mit mehr Leben ausgestattet sei, als der Reiter darauf. Denn seine Pferde- und Hundebilder der 30er Jahre sind rechtschaffene Porträts von Pferden, in Rasse und Jahrgang genau zu bestimmen und mit einer Sauberkeit der Wiedergabe des glatten Felles der edlen wohlgepflegten Tiere, wie es keine Bürste, kein Striegel besser hervorzubringen wüßte. Es war Malerei für Pferdesachverständige, Porträts berühmter Renner oder von Lieblingstieren hoher Herren. In dieser von früh auf sich äußernden Liebe für das Kavalierhafte knüpft Krüger an W. v. Kobells und Adams Pferde-, Soldaten-, Jagd- und Wettrennenbilder an, und kommt deren großzügiger und malerischer Art auch in seinen frühesten Bildern nahe, in denen wie in einem Ausritt zur Jagd von 1818 eine feine roman-



Berlin, Nationalgalerie — *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

FRANZ KRÜGER: AUSRITT ZUR JAGD (1818)



Wiesbaden, Exz. Frau M. v. Burchard — Phot. Dr. Stoedtner, Berlin

FRANZ KRÜGER: HERR UND FRAU EUNICKE

tische Nebelstimmung das Bild erfüllt. Ein Reiter auf stolzem Roß und mit wehendem Mantel – Nachklänge akademischer Schulung des Klassizismus – reitet in den Nebel hinein, in die Ferne strebend wie romantische Sehnsucht. Die blasse Silhouette eines zweiten Reiters dringt von ferne durch den Nebel. Auf einem andern Bilde, Marsch preußischer Kavallerie (1820), trottet ein Heerzug durch eine öde, mit kahlen Bäumen bestandene Winterlandschaft. Schneegewölk wird vom Wind über die Halden gefegt, so daß es ein Winterbild ist von einer Stimmung, als ob es sich um den Rückzug aus Rußland handelte. Es ist die Romantik K. D. Friedrichs, die in diesen Stimmungsbildern, diesen frierenden kahlen Bäumen nachlebt.

Aber bald macht sich Krüger von diesen Gefühlchen frei, er wird immer mehr Positivist und Porträtist, der die Chronik von ganz Berlin der 30er Jahre im Bilde geschrieben hat. Die Porträts seiner Schwiegereltern, Herrn und Frau Eunicke, sind in dem kleinen Format, der sorgfältigen Durchmalung, der liebevollen Charakterisierung mit das Vollkommenste seiner Kunst aus dieser Zeit. Der Mann gibt sich sehr rentierhaft, er ist gut angezogen, aber sein derbes Gesicht hat den etwas muffigen Ausdruck einer engen kleinen Seele. Aus dem Mund mit den glattrasierten Lippen liest man das berlinerisch Polternde witziger Redensarten

heraus. Frau Eunicke hat sich in der typischen zierlichen und stark gerüschten Haube konterfeien lassen, die dem freundlichen Gesicht reizend steht. Ihr Alter ist nicht recht zu bestimmen. Frauliches und Kindliches mischt sich in ihren Zügen und kommt in dieser Psychologie des Kindlichen, die den Malern der 30er Jahre besonders liegt, ausgezeichnet heraus. Es sind Brustbilder in behaglich bräunlichem Ton, in dem das Bordeauxrot des Grundes überall durchdringt.

Aber ein großer und gewichtiger Teil seiner Aufträge verlangt von dem Maler die ganze Figur und den hohen Herrn, das Repräsentative fürstlicher Gestalten. Er fand sich mit diesen Dingen, die ihm so wenig lagen wie der ganzen Zeit, ab, so gut es ging. Die herrscherliche Haltung wird zur Photographierpose: einen Fuß vorgestellt, eine Hand im Gürtel, die andre Hand auf den Tisch gestützt oder den Helm haltend, steif und gestellt, die Physiognomie nicht durchdringend und imponierend, sondern starr, stillhaltend, und eher freundlich und sinnend, als energisch und vornehm. Die Pracht des höfischen Kostüms wird zur peinlichen Uniformmalerei, zum gewichsten Glanz der Paradestiefel, zum geputzten Metallschimmer von Tressen, Degenknöpfen und Orden. Zwischen blitzenden Livreen und fürstlichem Prunk ist kein Unterschied. Der Maler hielt sich an die gegebene Struktur des Materials, einen Ausdruck fand er nicht darin. Vielleicht ist kein Bild dafür bezeichnender, als das des Prinzen August von Preußen aus der Mitte der 30er Jahre. Es ist eine Figur im Raum, im Wohnzimmer, aber Raum und Person schließen sich aus, jeder ist für sich gemalt, wie schon die Photographier- und Stehpose in diesem Privatzimmer unmöglich ist. An der Wand hängt ein Bild, Madame Recamier von Gérard, für dessen Kunst sich der Prinz begeisterte. Bei dieser Art, jede Einzelheit für sich zu malen, mehr dem Wissen um die Form als dem Sehen zu folgen, fehlen dem Bild im Bild alle Reflexe, die es als Bild im Zimmer charakterisieren, und es wird dadurch so gegenständlich, daß man glaubt, hinten im Zimmer öffne sich ein Raum, in dem eine Frau auf einem Empiresofa in schöner Pose sitzt und der Figur des Prinzen Konkurrenz macht. Der Maler ist ganz von außen an die Dinge herange-



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

FRANZ KRÜGER: PRINZ AUGUST VON PREUSSEN



Berlin, Nationalgalerie *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

FRANZ KRÜGER: PARADE AUF DEM OPERNPLATZ (1839)

kommen. Die saubere, kleinliche Durchmalung der goldbraunen Tapete, des Leuchters an der Decke bedingen, daß man den Eindruck hat, bei fremden Leuten zu sein, wo man sich umsieht, wie es da zugeht, was manchen so unangenehm ist wie dies ganze Bild. Mehr als bei den Hamburgern wirkt hier das Richtige, Gewissenhafte der Zeichnung, das harte nachträgliche Kolorieren, denn Krüger selbst meinte, daß „Zeichnung die Grundlage alles Malens ist“, und in Zeichnungen und Lithographien hat er die reizendsten Dinge seiner Kunst hinterlassen, die, wie immer in dieser Zeit, je bescheidener, desto besser sind.

Das Schicksal aber wollte es, daß seine Lebensstationen bezeichnet wurden durch Bilder größten Formates und Gegenstände monumentalster Art. 1829, 39, 49 datieren die großen Paradebilder, Marksteine auf Krügers künstlerischem Weg. Dazu kommt noch von 1844 das große Bild der Huldigung der Berliner an Friedrich Wilhelm den Vierten. Paraden, höfische Schauspiele und Prachtentfaltungen größten Stils, rauschende Feste in Farben und Lichterglanz! Was hätte daraus ein Barockmaler gemacht! Er hätte dafür gesorgt, daß der Fürst mit seinem Hofe im Mittelpunkt des Bildes als Hauptperson fungierte, vor ihren Augen ein üppiges Gewoge von heroischen Bewegungen, Gebärden und Kostümen, eine Huldigung für den Fürsten, wie das ganze Bild eine Huldigung geworden wäre. Krüger aber

nimmt zunächst seinen Standpunkt dort, wo er alles, Wichtiges und Unwichtiges, übersehen kann, zeichnet zunächst einmal die Straße mit ihren Häusern und setzt dahinein die vielen Figuren und Züge der Soldaten, und es kümmert ihn nicht, daß diese nun ganz klein ausfallen, überall große leere Räume dem Beschauer entgegenstarren, und in den weiten Plätzen vereinzelte Reiter wie verloren sich tummeln. Denn er sollte ja die Parade malen, wie sie war, und da mußte eben alles aufs Bild, was an solchem Tage zu sehen war. Es kümmert ihn auch nicht, daß er, um deutlich zu sein, den Standpunkt der vordersten Figuren möglichst nahe nimmt, und dadurch eine übertriebene Perspektive herauskommt, mit breit sich vordrängendem Vordergrund und mikroskopisch kleiner Ferne. Und doch ganz photographisch, ganz ohne Zutun von seiten des Künstlers hat er die Bilder nicht gemalt. Aber es ist eine echt biedermeierische, eine echt bürgerlich gemütliche Lizenz, die er sich erlaubt hat. Er nimmt nämlich den Standpunkt nicht auf seiten des Hofes, sondern auf seiten der Zuschauer. Aus dem Hofschauspiel wird ein Volksstück, und er erlaubt sich, dieses Volk aus Einzelporträts der Berliner Gesellschaft zusammenzusetzen. Militärs, staatliche und städtische Verwaltungsbeamte, Gelehrte und Künstler, Schauspieler und niedliche Frauen geben sich hier, behaglich plaudernd, ein Stelldichein. Durch Figuren aus dem Volke, wie den Theaterfriseur Warnecke, den alten Invaliden Benike, den Schusterjungen, das Blumenfräulein oder den Mohren Achmed des Prinzen Karl von Preußen wird die Sphäre des biedermeierischen Berlins ergänzt. Hier sind wir wieder ganz in dem Kreise der Krügerschen Kunst, reizender miniaturhafter Einzelporträts, die wir behaglich und neugierig durchsehen. Lauter kleine Krügers könnte man aus dem großen herausschneiden. Es ist ein großes Gruppenporträt, aus Einzelstudien zusammengesetzt.



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

FRANZ KRÜGER: AUSRITT DES PRINZEN WILHELM (1836)

Für das Huldigungsbild schickte Krüger gedruckte Einladungen herum, ihm für zwei Stunden zu sitzen. Über das Ganze aber dachte er wie wir, daß die Huldigungsszene, die in der Natur über alle Beschreibung großartig war, in der Ausführung zu einem Gemälde indessen höchst monoton und langweilig ist. Denn keinem dieser Bilder ist eine rechte Fest-



Wien, Privatbesitz *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

FRANZ KRÜGER: JUNGES MÄDCHEN MIT BLUMEN (1848)

und Freudenstimmung eigen. Es fehlt eben dieser Generation das Pathos, die Gemütlichkeit allein vermochten sie zu malen. Und diese erfüllt in der Tat die Gesellschaft der Zuschauer, klassische Dokumente des biedermeierischen Berlins. Wie da hohe Militärs und Künstler, Adlige und Bürgerliche, Leute aus der Gesellschaft und aus dem Volke zwanglos miteinander verkehren, bezeugt, wie alles auf einer mittleren Linie sich einigt, wie es keine Exklusivität im heutigen Sinne gibt. Und auf dem Hauptbilde dieser Reihe, dem von 1839, sind es hübsche Frauen, Auguste Crelinger mit ihren Töchtern, die Mutter so jung und hübsch wie die Töchter, die den Mittelpunkt des ganzen Kreises bilden. Diese Gemütlichkeit der Zeit, wo der König, „ein Bürgerkönig", auf seinen Spaziergängen die Leute anspricht, das Volk sich mit ihm wie eine Familie fühlt, und die Prinzen in den bürgerlichen Salons verkehren, kommt vielleicht noch stärker auf einem andern Bilde von Krüger zum Ausdruck, wo der Maler selber mit dem Prinzen Wilhelm ausreitet, der Prinz in Zivil, in einer kommerzienrätlichen Haltung. Adel und Bürgerlichkeit vereinigen sich in feiner Mischung im Typus des Sportsmannes.

In den großen Paradebildern hat Krüger Stationen seiner Entwicklung niedergelegt. In dem von 1829 ist der Standpunkt weiter genommen als auf dem von 1839, es hat mehr atmosphärische Ferne und Stimmung, ja etwas Landschaftliches im Wechsel von Häusern und Baumgruppen. Das von 1839 ist klarer, sachlicher, von gewisser Schärfe, das richtige Porträtstück, mit stärkerer Hervorhebung der Porträtgruppen im Vordergrund. Die Parade in Potsdam von 1849 dagegen hat am meisten malerische Haltung und Zusammenfassung. Staubwolken verhüllen die Figuren, die Bewegung ist unmittelbarer und gebundener. Auch ist im Huldigungsbilde der Eindruck der Menge, des Gewimmels, stärker als der der Einzelporträts, für die eine kleine Ecke nur noch ausgespart ist. Aber dies malerische Sehen, diese atmosphärische Haltung des Bildes ist sachlicher als die seiner Frühbilder, nicht so auf romantische Stimmungen ausdrucksvoller Tag- und Jahreszeiten gestellt.

Die flüssige Technik der großen Bilder der 40er Jahre ist nach 1840 auch dem Porträt zugute gekommen. Bilder wie die des Justizrats Bennewitz, des Grafen Pourtalès wirken unmittelbarer und lebendiger, wenn sich auch immer noch Männlichkeit und Geist zu sehr hinter momentaner Freundlichkeit verstecken. Der Künstler trifft jetzt wohl die Psyche, aber noch immer besser die von Frauen und Kindern als von Männern. So gipfelt in den 40er Jahren Krügers Kunst im Porträt seiner Nichte Christine Michaelis, ein Bild im Oval, aus dem ein fast lebensgroßer, ganz schlichter Mädchenkopf mit solcher Intensität der alles beherrschenden Augen heraussieht, daß man wie vor etwas Lebendigem halt macht. Die zartgestimmte Farbigkeit des karierten Kleides, der Blumen in der Hand verraten in dieser Zeit das Bedürfnis auch nach rein malerischer Lebendigkeit. Bei dem gar nicht schönen, aber sehr anmutigen, mädchenhaft frühreifen Modell hat man die Empfindung, als ob nach allen großen Aufgaben von außen sich hier Krüger ganz gefunden habe.

Eine der umfänglichsten Seiten von Krügers Kunst hat in Berlin eine interessante Entwicklung erfahren, die Tiermalerei. Karl Steffeck (1818–1890) folgt Krügers Spuren am getreuesten; er hält an der Charakteristik der Rasse und Individualitäten von Pferden fest und zeigt nur in der flotteren Malweise einen Fortschritt, der etwa der tonigen Haltung der 40er Jahre entspricht. Alb. Heinr. Brendel (1827–1895), der in der Schule von Barbizon gebildet ist und im Sinne der 50er Jahre das Verhüllte und Schummrige dunkler Töne liebt, bevorzugt das Schaf wegen seiner wollig flockigen Oberfläche, und nicht mehr das Einzeltier, sondern die gedrängte, unübersichtliche Herde. Gern malt er sie, wie sie eben aus dem Stall herauskommt, mit feiner Abstufung der schwärzlich grauen Töne der Tiere im Freien bis zu denen, die in der Dämmerung des Stalles verschwinden. Über den Bildern liegt ein feiner verhüllender Dunst, wie der Staub, den die Tiere aufwirbeln. Bei Charles Hoguet (1821–1870) spielt das Charakteristische der Tiere überhaupt keine Rolle, er malt sie als Stilleben, eine geschlachtete Pute, einen geschlachteten Ochsen, ganz breit, mit geistreichen Licht- und Schattenkontrasten und in einem düsteren, branstigen Stimmungston, der, fast farblos, besonders in großem Format empfinden läßt, daß die eigentlichen Stimmungsimpressionen der 50er Jahre sich besser in der Landschaft entfalten als in einer so sachlichen Aufgabe wie das Stilleben. Auch an Landschaften hat sich



Berlin, Nationalgalerie CHARLES HOGUET: PUTE *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

Hoguet betätigt, in denen dieselben braunen, schwülen Töne eine dumpfe Stimmung erzeugen.

Eine gewisse Verwandtschaft mit den Berlinern, denen sie trotz der nördlichen meerumspülten Heimat näher stehen als den Hamburgern, zeigen die Danziger Maler, und zwar durch eine gewisse Härte der Zeichnung und einen schweren, festen Farbenton und Farbenauftrag. Die Architekturmalerei spielt auch hier eine Rolle. Mich. Christoph Gregorovius und Joh. Karl Schulz (1801–1873) haben Danzig im Bilde festgehalten. Der Lange Markt von Gregorovius ist in hartem grauem Ton gemalt. Die altertümliche verwitterte Fassade des Rathauses sieht aus, wie in nüchterne Neugotik umgesetzt. Steif und korrekt sticht der schlanke Turm in den Himmel. Lustiger ist eine Ansicht des Mottlauflusses und der Langen Brücke in Danzig von Schulz, wo die geraden Linien der Balken des Fußsteiges, der Taue und Masten der Schiffe, der weißen Fensterläden der Hausfassaden in der klaren Zeichnung mit der Präzision eines Spitzenmusters wirken und in der Sonne blitzblank leuchten, wie der Spiegel des fein gemalten Wassers. Eduard Meyerheim (1808–1879) knüpft das Band mit Berlin fester, indem er dorthin von Danzig übersiedelte. Er und Schulz sind auch Schüler der Berliner Akademie. Nachdem er mit einigen Bildern, die halb Landschaften, halb Stadtansichten und Topographien sind, debütiert hatte, fand er bald seine Spezialität im Genrebild, das er in Berlin in dieser Zeit am bedeutendsten vertritt. Seine Bilder aus den 30er Jahren, eine Kegelgesellschaft, eine Schützengesellschaft, sind wie Krügers Paraden maskierte Gruppenporträts, mit sauber durchgemalten Einzelfiguren. Die Festgelegenheit dient nur dazu, den Ausdruck harmloser Fröhlichkeit zu motivieren, der die Leutchen erfüllt. Der festen, glatten Malerei entspricht eine sehr frische herzhafte Farbe, ein tiefes Blau und Grün, mit hellgrauen Tönen des Grundes, die das sonntäglich Geputzte der Bauern des Schützenfestes recht glaubhaft machen. In den 40er Jahren verfeinern sich Empfindung und Malerei bei Meyerheim sehr merklich. Im Interieur oder am Platz vor der Kirche, auf Straßen und Plätzen weiß er sehr gut die Figuren mit dem Raum zu verbinden, ein weiches Helldunkel leitet von dem Vordergrund zur Tiefe und



Berlin, Nationalgalerie — *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

EDUARD MEYERHEIM: SCHÜTZENFEST (1836)

schluckt die hinteren Figuren in sich ein, schummrig werden die Farben vertrieben, vorherrschend ein schönes gedämpftes Rot und Blau, und wir würden an holländische Kabinettstücke etwa in der Art eines Nicolas Maes dabei denken, wenn nicht auch die Gefühle jetzt delikat würden und sich oft in einer weichlichen Auffassung aufdrängten. Eine alte Bäuerin, die von der jungen zur Kirche geleitet und gestützt wird, der Morgengruß, den das Enkelchen dem Großvater bietet, Mütter am Bett ihres kranken Kindes, sind beliebte Themen. Und das spielt immer noch bei Bauern, denen weder die schummrige feine Malerei noch die Verzärtelung des Gefühles recht zu Gesicht stehen.



Posen, Kaiser-Friedrich-Museum *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

EDUARD MEYERHEIM: AUF DER BLEICHE

Unter den eigentlichen Berlinern vertritt das Genrebild mit volkstümlichen Motiven Theodor Hosemann (1807–1875). Aber er ist im wesentlichen Zeichner und Illustrator. In seinen Malereien, die berlinisch trocken, aber mit einer leichten Hand hingesetzt sind, verschmäht er die sentimentale Rührseligkeit, und wo andere im Laufe der Entwicklung die Gefühle steigern, intensiviert er seine Bilder mit berlinischem Humor und trockenem Witz. Während er 1839 noch einen Bauern und sein Gespann auf dem Felde sehr glatt und porträthaft gibt, gelangt er in späteren Jahren zu einer farbiger wirkenden, weichen und flotten Malerei, ohne daß durch diese malerischen Reize die volkstümlichen Motive gewännen. Festgehalten zu werden verdient die Prachttype eines Hochzeits- und Gelegenheitsdichters aus dem fünften Stock, der sich seine Sommervilla aus einer Bank und ein paar Stangen in der Jungfernheide baut, und der, Tabak in der Pfeife, aber keinen Pfennig in der Tasche, sich da wie ein Grandseigneur ausbreitet, da ihm die Welt gehört. Es ist nicht ein Einzelfall, sondern typisch für die Art, wie diese ältere, in Beschränkung, Bescheidenheit und Genügsamkeit erwachsene Generation mit der freiheitlichen, ins Weite, Ungebundene strebenden neuen Generation mitgeht, indem sie an Stelle des selbstgenügsamen Rentiers den Humor des noch viel genügsameren, aber durch eine ausschweifende Phantasie alles Kleinste verklärenden armen Teufels setzt. Es ist eine Art Bohème, aber ohne Läuse und völlig ungefährlich.

Eine Ausnahmestellung unter den Berliner Malern nimmt Karl Blechen (1798–1840) ein,



Berlin, Regierungsrat a. D. Droste — Phot. F. Bruckmann A.-G., München

THEODOR HOSEMANN: GEMEINSCHAFTLICHE LAUBE (1856)

ein Künstler von impulsiverem Temperament, als die Zeit zu dulden fähig war, genial in seiner Begabung, der Regel spottend und aus der Enge der Zeit hinausstrebend. Ein Romantiker von Charakter, wird er auch ein Bewahrer romantischen Sehens und Empfindens. Kaspar David Friedrichs Kunst führt er in die neue Zeit hinein, indem er an dessen norwegischen Schüler Dahl auch persönlich einen Anhalt fand. Auch Martin Rohdens Feintönigkeit scheint direkt oder indirekt auf sein Schaffen eingewirkt zu haben. Eine Reise nach Italien führt ihn von romantischen Stimmungen zu Lichteindrücken in der Art von Turner, so daß er den Kreis der Catel, Fearnley, Nerly als einer der Intensivsten beschließt. Der Naturalismus der 30er Jahre aber ist es, der seinem romantischen Empfinden, dem Allempfinden eine so frische Naturbeobachtung unterlegt, daß Blechen in seiner Person den poetischen Naturalismus der Romantiker mit dem modernsten optischen Impressionismus verknüpfen würde, wenn nicht dieselbe Zeit der 30er Jahre doch auch wieder der Technik Fesseln angelegt hätte. Auch er unterliegt jener Befangenheit, die bewirkt, daß ähnlich wie bei Waßmann das, was uns heute als Impression und Bild der flüchtig gesehenen Natur anmutet, doch nur Skizze ist, nur Untermalung. In den wenigen großen ausgeführten Bildern herrscht dieselbe Spitzpinseligkeit eines lastenden Vordergrundes, wie sie der porträtierenden Auffassung entgegenkommt. Ansätze sind es, nicht Vollendungen, die ihn über die Zeit erheben und uns nahe bringen. Er ist, wie Schadow es ausdrückte, ein „unvergleichlicher Skizzierer“.

Ein Frühbild, der Liebetaler Grund aus der Sächsischen Schweiz, gibt ein stimmungsvolles Waldinnere in der Art der Nachromantiker, besonders Dahls, mit sorgfältiger Ausführung des feinen Gesträuches in diesem „kühlen Grunde“. In andern Bildern liebt er es, wie Schinkel, Rebell, Durchblicke durch ein Tor auf eine Landschaft zu geben, wobei er nur dem Tor im Vordergrund mehr Gewicht zugesteht als Schinkel. In dem ersten größeren Bilde, zu dem er seine Kräfte zusammenfaßt, dem Germanenlager am Müggelsee, beweist er, daß er den Drang nach Weite und Macht des Eindrucks nach Italien mitbringt. So sehr

im Stil der Zeit Figuren und Bäume sich zerstreuen und einzeln werden, und so wenig glücklich durch zu viel Vordergrund die Perspektive ist, die Weite der Landschaft, die prächtigen Kiefern, das massige prachtvolle Gewölk am Himmel, die wenig manierlichen, rauhen Germanenkrieger sind etwas Besonderes. Man fühlt, wie er nicht nur porträtiert, sondern mit den Dingen lebt.

Als er dann nach Italien kommt, malt er weder das heroische Italien der Klassizisten, noch das ethnographisch-pittoreske seiner Zeitgenossen, sondern vor allem das Licht, ein staubiges, sonniges, kahles Italien, das seiner Zeit unnatürlich vorkam, weil es so natürlich gesehen war. Italienische Hirten interessieren ihn nicht mehr als Volkstypen, sondern wie sie im Licht stehen, als Oberfläche. Fischer am Strand von Capri sind nicht mehr Personen, sondern ganz nach den künstlerischen Aufgaben hin erfaßt in der Kraft der Körperzeichnung, ihrer Gruppierung, rötlichem Fleischton und roter Mütze vor grünlichem Wasser, in idealer Landschaft mit leuchtend gelbem Himmel. Das Meer wird wieder bloß Meer, Element in elementarer Bewegung, große ziehende Wellen, eine Wolkenwand, die mit Regenschleiern über das Wasser streift und dunkel gegen ein Stückchen hellweißen Himmels steht. Und neben dem Meer die Wüste, nur ein Streifen Land, darüber nichts als Himmel, in fahlem Sandton, rötlich im Schatten, Tonmalerei wie bei Martin Rohdens Campagna. Die Monotonie der Wüstenei wäre vollständig, wenn nicht ein zu körperlich, bestimmt gezeichneter Esel zu porträthaft wirkte. Zwei Mädchen am Strande, dem Beschauer abgewandt, mit dem Blick übers Meer, und ein Mönch, in einer Grotte sitzend, von ihr umrahmt, beengt und auf die Ruinen eines Palastes am Meere starrend, geben die romantische Stimmung, im Motiv Bildern von Friedrich ganz verwandt. Schauen und Sehnen. Auch diese Bilder sind flächig, raumlos, unbestimmt in den Formen und in der Tiefe, wie von weitem gesehen. Der Mangel von Zeit auf dieser Reise ist ihnen zugute gekommen. Im Ton sind sie frischer als romantische Stimmungsbilder, von einem Grau wie Fels und Dünen. Aber eine dünne,



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

KARL BLECHEN: MÖNCH AM MEER



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

KARL BLECHEN: ITALIENISCHE LANDSCHAFT

glatte Malerei läßt es meist nur zum Ausdruck einer Untermalung kommen. In großen ausgeführten Campagnalandschaften haften Blick und Pinsel bei Einzelheiten wie einer mächtigen Aloe, kletternden Ziegen, Wäscherinnen am Brunnen und Bäumen und Häusern.

Nach Berlin zurückgekehrt, geht er mit diesem skizzierenden Sehen wie ein Reisender, der Impressionen erhascht, auch an die heimische Natur heran. Ein Blick über Dächer auf Gärten und Häuser berührt uns in dem geistreichen Ausschnitt, der Freiheit der Malerei und der Unmittelbarkeit der Lichter und Farben ganz anachronistisch. Und wie eigentümlich mutet in dem Zeitalter der Postkutsche ein Motiv an, wie das Eisenwalzwerk von Eberswalde, wo er die Schlote der Fabrik mit feinster Abwägung als leichte, lockere Silhouetten gegen den Abendhimmel stellt, und durch die Spiegelung im Wasser, die sanfte Tönung Poesie rein als Maler diesem Winkel der Erde entlockt. Aufgefordert, das Palmenhaus auf der Pfaueninsel zu malen, trägt er sein ganzes italienisches Leichtempfinden in diese Aufgabe hinein und seine Vorliebe für das Seltsame und Phantastische. Wirr füllen sich die Räume mit Blattwerk und phantastischen Linien einer bizarren Architektur. Licht, zerstreute Farben von Grün und Rot, die Formen, alles ist unruhig. Aber es mußte ein Bild werden, und da macht die zeichnerische Klarheit dieser dünnen Architekturglieder und die gegenständlich saubere Malerei alles kleinlich und den Raum luftlos. Mit Recht hat man bei diesem



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

KARL BLECHEN: EISENWALZWERK

Bilde hervorgehoben, daß sich haarscharfe Kontur und ausgesprochene Freilichtbeleuchtung nicht miteinander vertragen. Auch das aufregendste, plötzlichste Naturereignis, den Blitz, malt Blechen, und nicht, wie man ihn sich denkt, als Zickzacklinie, sondern gesehen, Feuer und Qualm. Am Boden sieht man den erschlagenen Mann, unplastisch, formlos, aber nur durch federzeichnungsmäßige Umreißung in dem flächigen Zusammenhang mit dem Boden belassen. Auch da Anlage, Skizze, nicht völlig Bild.

In Berlin, fern von Italien, kehren auch die poetischen Gedanken wieder, denen schon die historische Staffage der Germanen am Müggelsee entsprungen war. Die Dekorationsmalerei, die ihm den Unterhalt verschaffte, bestärkte ihn in der Ausmalung poetischer Situationen. Bezeichnend aber ist, wie eine Klosterruine im Walde, ein Klosterhof oder ein Kirchhof neben aufdringlicher Theatralik der poetischen Stimmung, doch auch das Natürliche historischer Ruinen und zerfallener Bauwerke haben. In seinen Skizzen bringt er poetische Gedanken mit einer Staffage, die dem Geist einer seltsamen Örtlichkeit ganz zu entsprechen scheint und die Echtheit seines Naturgefühls demonstriert. Er weist dadurch auf Böcklin voraus, vor allem in einem Bilde, wo im braunen Walddunkel eingebettet ein Faun im Schilf liegt, das mythologische Symbol für menschliches Empfinden, das sich mit der ungezwungenen Natur im vegetativen Lebensgenuß eins fühlt. Einen zerfallenen Turm, den er in der Art Martin Rohdens in effektvollen, geistreichen Kontrast zu leichtbewegten Horizontallinien ferner Berge stellt, bevölkert er mit einem Drachen. Die Malerei aber betont in staubiggrünen und fahlgelben Tönen nur das Natürliche des von Menschen verlassenen und gemiedenen Ortes. Nymphen an einer Waldquelle suchen sich zum Baden den verschwiegensten Ort. Ganz stimmungsvoll, geheimnisvoll verschwimmt im Grunde das Laubwerk zu tiefem Waldesdunkel. Lichtflecken dringen vereinzelt durch das dichte Laub auf den Boden. Stimmung gibt eine tiefblaue Mondscheinnacht mit den zerrissenen Wolken, an deren funkelnden weißen Rändern sich der noch verdeckte Mond ankündigt. Das ist keine bengalische Beleuchtung mehr, wie bei Friedrich. Auch da weist er auf Landschaften der Achenbachs voraus, ein Künstler, der in seiner Zeit keine rechte Heimat hat, früh gestorben, wie manche solcher wurzellosen Genies, der weder im einzelnen, noch im ganzen sein Werk vollendete, aber des Interesses der Gegenwart im reichsten Maße gewiß ist.

Der Künstler aber, auf den die frische Art seines Sehens und die leichte Hand am stärksten vorausweisen, der von gesunder Konstitution, realistisch und erdenfest wie Krüger die Gesetzlichkeit der Zeit repräsentiert, nicht die Ausnahme, und alle Kräfte, die in der Zeit und in seiner Heimat wurzeln, zu höchster Entfaltung bringt, ist Adolf von Menzel (1815–1905). Was Blechen erstrebt hatte, was Krüger gekonnt hatte, vereinigt er, als die Zeit gekommen war, zu reichsten Leistungen. Er erst gelangt in den 40er Jahren zu der Freiheit des Sehens,



Hamburg, Kunsthalle *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

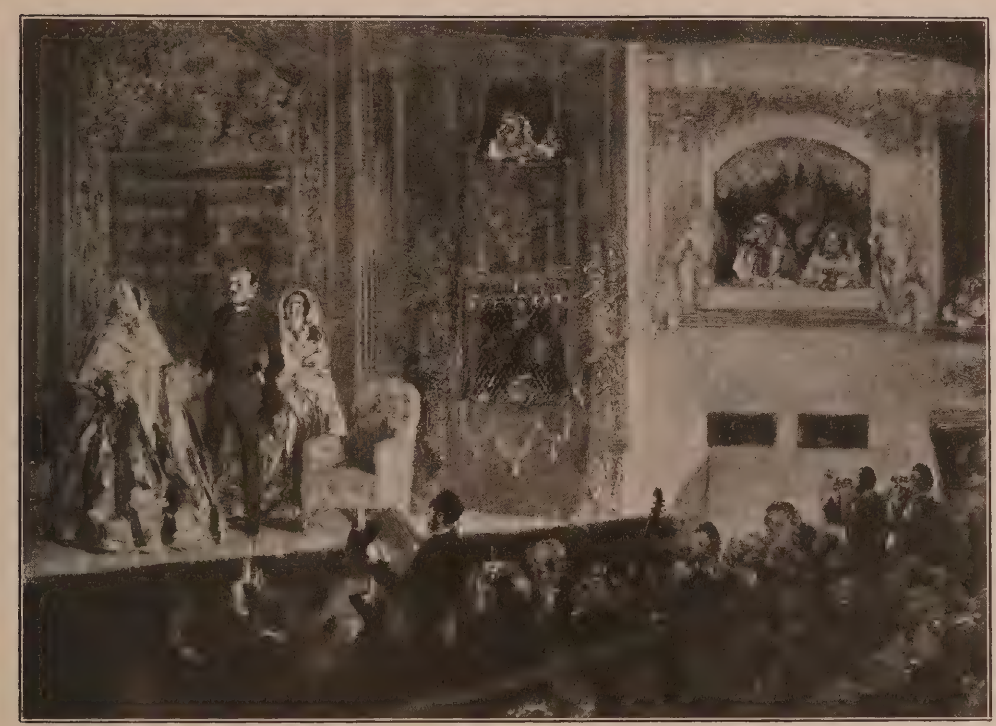
KARL BLECHEN: PALMENHAUS (1834)

der Tonigkeit und Farbigkeit in breiten Flächen, die aus einem Porträt, einem Interieur, einem Pferdekopf ein Bild machen, und wird in den 50er Jahren der Hauptmeister jenes Stimmungsnaturalismus, der auf dunkle, braune Töne dringt, nur daß bei Menzel alles mehr Bildeffekt, Nachtstück und schwüle Temperatur wird, wo andre wie der Wiener Pettenkofen und der Hamburger Ruths noch sentimentale Naturstimmungen, Steppe und Heide aufsuchen. Von vornherein ist Menzel am meisten Maler, berlinisch sachlich. Ein Zimmer von 1845 in hellen frischen Tönen der Biedermeierzeit vergleiche man mit Krügers gut tapezierter Stube. Sie ist ganz ohne Menschen, das Inventar ist belanglos, nur das dunkle Mahagoni eines Stuhles ist gegen das Licht gestellt, das Dunkelste gegen das Hellste, damit es nur ja recht sonnig, luftig durch das Fenster strömt und gegen die Gardinen weht. Alles ist breit gemalt, nur etwas Gardinenhaftes, kein bestimmter, erkennbarer Stoff, nur etwas Zimmerliches, keine bestimmte Stube, Morgenfrische, frühlingshaft. Und doch ist es vielleicht, vom Künstler her angesehen, nur eine Studie. Wonach andre suchen, das kommt bei dem trockenen, sachlichen Menzel, „dem großen Gelehrten“, alles ganz von selbst hinein. Er malt einen Pferdekopf, wieder sieht man erst zu Krüger hin, und bemerkt dann bei Menzel etwas ganz Künstlerisches, völlig Ungelehrtes und ohne Pferdeverstand Gemaltes, große, in ihrer Lage sogar stimmungsvolle Formen eines am Boden liegenden Schimmels. Mehr



Berlin, Nationalgalerie *Mit Genehm. von F. Bruckmann A.-G., München*

ADOLF v. MENZEL: DAS BALKONZIMMER (1845)

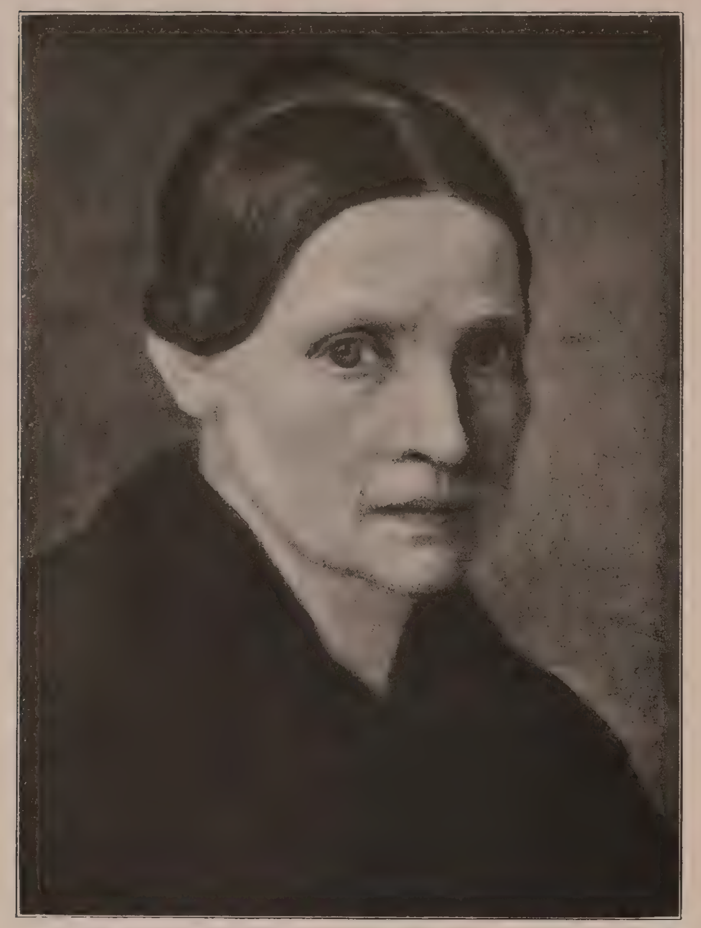


Berlin, Nationalgalerie *Mit Genehmigung von F. Bruckmann A.-G., München*

ADOLF v. MENZEL: THEATRE GYMNASE (1856)

aber noch wirkt die Oberfläche, mit wundervollen blauen Schatten auf dem weißgrauen, ganz locker, wollig gemalten Fell. Der Kopf ist lebensgroß, aber das Format ist nirgends leer, weil die Malerei breit und meisterlich ist. Eine Abendgesellschaft interessiert nur als Bild dunkelgekleideter Personen um einen Tisch, auf dem die hohe Lampe ihr kreidigweißes Licht voll ergießt. Es ist ein Interieurbild, Raum und Licht herrschen. Die Personen sind nur Staffage, und durch die zusammenfassende Behandlung wird man geradzu verhindert, nach Namen und Art der Personen zu fragen, obwohl der vom Rücken gesehene kleine Mann vorn als Menzel selber und die Frau auf dem Sofa als von Zahnschmerzen geplagt erkannt wird, für jeden Maler der 30er Jahre ein Motiv wie geschenkt für anekdotenhafte Behandlung. Auch das Porträt wird malerischer und bildmäßiger. Das Porträt einer Frau von Knobelsdorff in der Nationalgalerie ist durch die breite, lockere Behandlung und die delikate Farbigkeit ein schönes Frauenbild geworden, ganz in weißen duftigen Tönen des Kleides, Rosa des Schals, Blau der Bänder und Gelb des Hutes. Ein Farbenbukett von einer Frische und Helligkeit, wie ein Strauß von Frühlingsblumen.

In den 50er Jahren dunkeln dann die Töne, verhüllen alles mehr und drängen alles Gegen-



Berlin, Präsident Dr. Kaufmann

J. M. NIEDERÉE: DIE MUTTER DES KÜNSTLERS (1850)

ständliche zurück in eine mystische Schwüle. Ein Studienkopf und der Kopf eines alten Juden sind ganz und gar Stimmungsköpfe, mystisch dringen sie aus dem dunkel bettenden Grund heraus. Ein reich differenziertes Spiel der Lichter auf dem Kopf, die flockigen, wie zerzupfte Watte gemalten Haare, alles wirkt im Sinne völliger Formauflösung. Gern malt er Szenen im Dunkeln, bei Fackellicht, aber nicht wie die Romantiker mit bengalischer, phantastischer Beleuchtung, sondern malerisch packend. Malt Menzel jetzt einen Wald, dann nur mehr die Fläche betupfend, Stämme und Laub schattenhaft verfinsternd und auflockernd. Von Ort und Gegend ist nicht mehr die Rede. Waldesnacht ist ein solches Bild genannt, Stimmung, das ist's. So können wieder die gleichgültigsten Dinge Inhalt eines Bildes werden, Malweise, Beleuchtung und Töne machen alles. Ein Ausschnitt aus einer Atelierwand (1852) ist ganz stillebenhaft aufgefaßt, belebt durch ein paar an der Wand hängende Gipse, die die höchste Note in einem warmen, schwülen, sehr reich abgestuften rötlichbraunen Ton bedeuten. Das Format ist mittelgroß. Eine später gemalte Atelierwand (1872) nimmt ein monumentales Format, läßt die Wand sich schräg in die Tiefe hineinbewegen, und bringt viel mehr Plastik und stärker sich voneinander abhebende Gegenstände, darunter auch inhaltlich bedeutsame, eine Dante-, Goethemaske usw. Das Kolorit wird kühler; stumpfe, graue Schatten erscheinen wie bei Courbet. Der Wechsel von Licht und Schatten ist abrupter und bringt ein heftiges Leben in diese toten Dinge.

Das vollkommenste Bild aber dieser subjektiven Art ist das Théâtre Gymnase, französisch in der Technik und dem Stoff, aber von ausgesuchtester Menzelscher Kunst. Völlig



ADOLF VON MENZEL: MASKENSOUPER (1855)

Stuttgart, Museum der bildenden Künste



unräumlich, flächenhaft breitet es sich aus wie die Atelierwand von 1852. Die Fläche ist in Farbenstreifen von ungewöhnlicher Feinheit zerlegt. Mitten ein gedämpftes Rot, zu beiden Seiten in entsprechender Dämpfung und Vornehmheit Fahlgelb und Blau. In der Nachbarschaft des Blau ein Sessel mit chinesisch gelben und roten Tupfen. In diesen Flächen schwirrt es aber von hineingespritzten Goldflittern, von hellen und dunklen Flecken. Die Figuren auf der Bühne sind so fleckig, nervös zerzupft gemalt, wie die Menge im Parkett. Hier geht nichts vor, man empfindet nur eine brütende, parfümierte dicke Luft und ein aufgeregtes Blitzen und Schwirren vor den Augen. Man ist ganz drin, und es geht an die Nerven.

Dennoch ist Menzels Werk mit diesen glänzenden Impressionen der 50er Jahre nicht erschöpft. Größere Aufgaben waren ihm vorbehalten, an denen sich die in den 30er und 40er Jahren erworbene Fähigkeit des Treffens bewahren konnte, zugleich aber die Auffassung sich zu bedeutender Menschlichkeit steigern durfte. Als Historienmaler hat die Kunstgeschichte den Menzel der 50er Jahre einzuschätzen, und so werden wir ihm in der Entwicklung der Monumentalmalerei wieder begegnen.

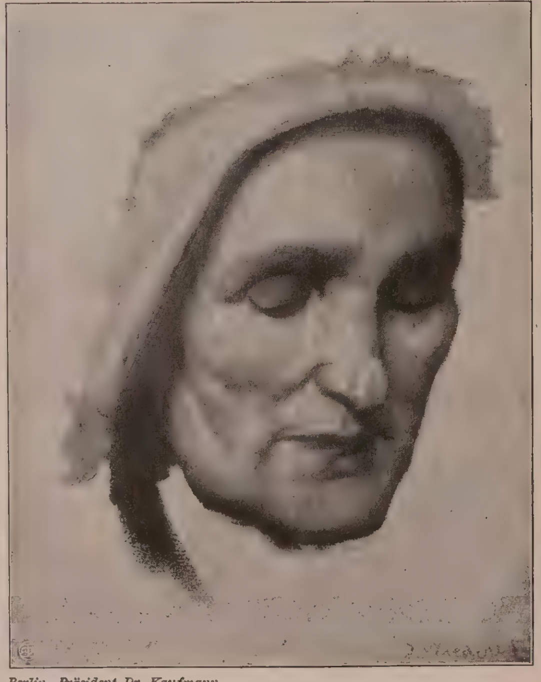


Berlin, Präsident Dr. Kaufmann

J. M. NIEDERÉE: HEINRICH SCHWERTFÜHRER (1852)

Menzel ist von großem Einfluß auf die spätere realistische Malerei Berlins geworden. Aber schon in den 50er Jahren scheint seine Überlegenheit auf jüngere Künstler gewirkt zu haben. So gewinnt ein besonderes Interesse die Stilverwandtschaft mit seinen Bildern in den Werken eines Künstlers, von dem unmittelbare Beziehungen zu Menzel nicht bekannt sind, und der auch seelisch ganz anders geartet war wie er. Es ist Johann Martin Niederée (1830–1853), ein Künstler, dem nur wenige Jahre der Wirksamkeit vergönnt waren, da ein unglücklicher Zufall, die Verwundung durch eine Platzpatrone, seinem Leben früh ein Ende setzte. Er kam von Düsseldorf nach Berlin und von religiös-nazarenischen Kompositionen zu malerisch reichen Porträtleistungen. Von Cornelius protegiert, malt er schließlich wie Menzel. Wenige Werke nur hat er hinterlassen, davon aber sind die letzten so bedeutend, daß er, der Kunst früh entrückt, der Kunstgeschichte nicht mehr entrissen werden kann. Das Porträt seiner Mut-

ter von 1850 ist noch still und gehalten im Umriß der glatt anliegenden Haare und der Zeichnung der Augen, aber von jener Größe und Beseelung in der Auffassung, wie Krüger und die Biedermeiermaler sie erst spät erreichten, an Tiefe des Ausdrucks aber über diese hinausgehend. In geradezu klassischer Ruhe bieten sich dem Betrachter die hageren, etwas eingefallenen Züge einer einfachen, älteren Frau mit einem wundervoll großen, ernsten und ganz empfundenen Blick, wie er einem in dieser Zeit sonst nicht mehr begegnet. Trotz der verschmolzenen, tonigen Malerei zart abgestufter brauner Töne verrät die umrißmäßige zeichnerische Stilisierung noch etwas nazarenischen Einfluß. Aber schon in einem Männerbildnis von 1852, das des Heinrich Schwertführer, ist die Behandlung malerisch reif und flüssig, alles nur so hingetupft und trotz des bräunlicholivenen Gesamttones von einer feinen Farbigkeit. Ganz pikant leuchtet der grünliche Stein einer Krawattennadel auf der dunklen Kleidung. Das letzte aber sind zwei Studienköpfe von sicherer Breite der Technik, eins der Bilder auch im Gegenstand schwungvoll und mächtig. Es ist der Kopf einer alten Frau, der durch ein wie ein Dach vorspringendes und einen breiten Schatten werfendes Kopftuch ungemein wuchtig wird und doch ganz momentan erfaßt scheint. Energische Falten am Mund, eine prachtvoll herbe und dreimal gebrochene Kontur von der Backe zum Kinn steigern den Ausdruck zu sibyllenhafter Größe und Erregung. Der andre Kopf, auch der einer schlichten alten Frau und auch ganz breit und locker gemalt, ist weniger schwungvoll, ruhiger und zarter. Sie hat die Augen niedergeschlagen, und da nur das Gesicht ausgeführt ist, wirken die breiten weichen Schatten in den eingefallenen Augen, dem eingesunkenen Mund wie Todesschatten. Das Ganze ist ernst und stimmungsvoll wie eine Totenmaske. Der malerische Stil aber ist so reif und locker wie der Menzels, nur die Charakteristik ist inniger und wärmer. In der fast michelangelesken Größe der Auffassung aber fühlt man diese Bilder wie wegweisend zu Böcklin und Feuerbach. Denn man übersehe nicht: 1830 ist der Künstler geboren, als solcher einer neuen Generation zugehörig, obwohl ihn sein Schicksal mit seinen Jugendwerken in die Generation Menzels verbannt hat.



Berlin, Präsident Dr. Kaufmann

J. M. NIEDERÉE: FRAUENMASKE

Die Wiener

Gegenüber der Trockenheit der Berliner und der Sachlichkeit der Hamburger geben sich die Wiener in den 30er Jahren freier und heiterer. Hier wird die Biederkeit wirklich Gemütlichkeit, und der angeborene Sinn für das Fesche weiß in alles Geschmack und Anmut hineinzubringen. Pedanterie und Ängstlichkeit vermögen die Wienerische Leichtlebigkeit nicht unterzukriegen. Es strahlt alles mehr, die Malerei ist heiterer in kräftigen und emailartigen Tönen, die Mienen glänzen festlicher. Nur bekommt die Wienerische Anmut in dieser Zeit leicht den fatalen Beigeschmack des Süßlichen.

Das Hauptinteresse konzentriert sich in den 30er Jahren auf einen Künstler, Ferdinand Waldmüller (1793–1865). Seine frühesten Werke, antike Figuren (Hygieia, Hippokrates, Galen, Flora), die als Firmenschild für einen Apotheker dienten, Apoll unter den Hirten, das von Schick, Grassi und Wächter schon behandelte Thema, Porträts und Genrebilder wie das des Jünglings mit der Laterne, knüpfen an Werke des Klassizismus und der frühen Romantik an. Dadurch verbinden sie diese Biedermeierzeit mit der Malkultur des 18. Jahrhunderts. Die antikischen Bilder erfüllt eine reiche, süßliche Farbigkeit. Die Mannsfiguren sind von einer absichtlichen, heroischen Note, wie bei David und dem frühen Cornelius, die Frauen von klassischer Fülle, aber doch auch von einer gewissen wienerischen Leichtigkeit und Anmut. Im Apollbilde überwiegt die Landschaft. Porträts dieser Jahre, besonders das jugendliche Selbstbildnis mit der prachtvollen Harmonie von schwarzblauem Frack, gelber Weste, blauem Himmel, sind von jener breiten Manier, wie wir sie an den Engländern des 18. Jahrhunderts bewundern, und daher im Ausdruck und in den Zügen von einer gewissen Allgemeinheit und Typik. Oft bewahren sie in großen, offenen Augen Spuren der sentimentalen Schönheit des empfindsamen Klassizismus. Das konnte an Füger anknüpfen, besonders an dessen wundervolle Porträtminiaturen. Eine direktere Beziehung zu englischen Vorbildern wird durch die Anwesenheit des englischen Porträtisten Th. Lawrence in Wien bei Gelegenheit des Wiener Kongresses wahrscheinlich gemacht. So erklärt es sich auch, daß das virtuoseste und verblüffendste Stück dieser 20er Jahre, der Knabe mit der Laterne, einen romantischen Lichteffekt in einer so breiten und gebundenen Malweise mit gelblichen und rosa Tönen wiedergibt, wie sie eben nur den Engländern aus dem 18. Jahrhundert verblieben war. Das Licht der Laterne trifft das Gesicht des Knaben von unten und verleiht mit seinem unruhigen, die Plastik der Formen auswischenden Geflacker den lächelnden Zügen eine geistreiche Lebendigkeit. Aber der porträtierende und genau zu Werke gehende Künstler verrät sich doch auch hier schon. Ein Sprung im Glase der Laterne ist so täuschend gemalt, daß man ihn zunächst für einen Sprung in dem das Bild schützenden Deckglase hält. So ist es doch im einzelnen mehr ein Porträt, als ein Lichteffekt.



Hamburg, Kunsthalle *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

F. WALDMÜLLER: JÜNGLING MIT LATERNE (1824)

Je näher es an die 30er Jahre herangeht, um so kleiner, miniaturhafter wird das Format, um so detaillierter die Schilderung und um so biedermeierischer die Auffassung. Er malt junge Mädchen im weißen Kleide, zum Ball geschmückt und mit dem süßlich freundlichen Lächeln, auf das der Backfisch vor dem Ball dressiert wird. Und auf alles, womit sich diese Fräuleins geschmückt haben, um zu gefallen, die Ringellöckchen neben den Ohren, das frisch geplättete Musselinkleid und die Ringe und Armbänder scheint er selber eitel zu sein, so delikat und genau ist es wiedergegeben. Die Männer, die er malt, in schmucker Biedermeiertracht, im Frack, von dem „jedes sichtbare und unsichtbare Stäubchen" entfernt ist, neigen wohlwollend den Kopf oder sitzen gravitätisch da, die verkörperte Bonhomie. Aber zu wahrhaft biedermeierischer Größe erhebt er sich erst, wenn er die alte Dame zu malen hat. Das jugendlich und kindlich Freundliche der Augen wie die versteckte Giftigkeit im scharfen Blick der gestrengen Madame weiß sein spitzer, subtiler Pinsel unübertrefflich festzuhalten. Jede Falte des weitgebauschten Seidenkleids, jedes Häkchen der Spitzenhaube und Rüsche, jedes Löckchen der gerollten Tolle, jedes Fältchen in dem jugendlich alten Gesicht, das so gut konserviert scheint, wie das Staatskleid selber, ist mit einer Vergnügtheit und Sorgfalt abgemalt, daß wir diese alten Damen unmittelbar vor uns sitzen meinen, die eine derb und vierschrötig, mit redender Gebärde der fleischigen Finger, die andre distinguiert, den Mantel etwas anziehend, die dritte die Hände im Schoß und uns freundlich lächelnd prüfend. Aber ob Fleischersfrau oder Gräfin, immer mildern sich die Gegensätze nach einer wohlhabenden Behäbigkeit hin; es ist immer ausgesprochenes Mittelstandsmilieu, dessen Geist aus diesen Bildern zu uns spricht.

Meist sind die Bilder auf glattem Hintergrund gemalt, der die Person isoliert. Aber es gibt doch einige Bilder, die das Milieu mit hineinziehen und den Glanz einer biedermeierischen Staatsstube entfalten. Das Bildnis des Fürsten André Rasumoffski ist in der geschmackvollen Anordnung auch den Hamburgern überlegen, es wird mit reicheren Mitteln gearbeitet. Überhaupt ist die Atmosphäre etwas feiner als in Hamburg, hofrätlicher, von derselben

Sauberkeit und Ordnung, aber weniger kahl. Auch in diesen Gründen sind mit detailliertester Peinlichkeit alle Einzelheiten durchgemalt, die Falten des Leders am Stuhl mit derselben Liebe, wie die Falten des feinen vergeistigten Gesichtes. Auf dem Papier liest man deutlich: Je reviens, comptez y. Die Dose, das Etui, die Briefe auf der Platte spiegeln sich in der Politur. Aber es bleibt alles gebunden durch gedämpfte und miteinander in Harmonie gebrachte Farben, eine für Waldmüller bis 1840 typische Harmonie: Tiefes, dunkles Olivgrün, sattes Braun wie von Wildleder, und Hellblau, Wasserblau. Auch das Gesicht ist nicht naturfarben gemalt, sondern zu der Harmonie des Ganzen gestimmt im hellen, honiggelben Ton mit grünlichen Schatten. Die Farbigkeit dieses Bildes wie überhaupt dieser Zeit von 1830 bis 1840 bei Waldmüller ist trotz aller harmonisierenden Bindung sonorer, schmelzender als bei den Hamburgern, und weniger rauh, mehr emailartig oder glänzend wie Lack. Aber das Psychologische im Ausdruck der Augen ist unbedeutend. Wenig nur erhebt sich die Physiognomie über die eines beliebigen verknöcherten Aktenmenschen. Alles Bedeutende des Kopfes ist dem Original und dem Bestreben des Malers zu verdanken, sich bis ins einzelnste getreu an die ihm dargebotene Oberfläche zu halten.



Wien, Privatbesitz *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

F. WALDMÜLLER: DAME IN WEISSEM KLEIDE (1838)

Andre Milieubilder mit jungen, festlich geschmückten, dekolletierten Damen an ihrem Toilettentisch lockt es zu vergleichen mit Boudoirbildern aus dem Rokoko, um den Geist der Dezenz und Aufgeräumtheit und die Freude an vielen kleinen nippigen Dingen zu verstehen, von denen jedes seinen Platz hat, wo es dem Auge des Malers zum fleißigen Abmalen standhält. Das Fräulein aber sitzt nur deshalb vor dem Toilettenspiegel, damit es sich von allen günstigen Seiten en face und en profil zu gleicher Zeit präsentiert.

Mehr als eine oder zwei Personen zum Porträt zu vereinen, wird diesem dem Einzelobjekt ergebenen Maler schwer genug. Bei einem Gruppenbildnis der Familie des Hof- und Gerichtsadvokaten k. k. Notar Dr. Josef August Eltz hat er sich die größte Mühe gegeben, mit Hilfe von Familienzärtlichkeiten die vielen Kinder bei Vater und Mutter zu Gruppen

unterzubringen, aber das Ganze ist doch nur eine Rast auf einer Sonntagsnachmittagspartie geworden. So ungeschickt zerstreut, so zufällig und ordnungslos ist alles. Treffend hat man bemerkt, wie die Ungeschicklichkeit des Malers hier die Ungelenkheit des Biedermeiermilieus getroffen habe. Um so trostloser wird es dann, wenn Waldmüller die österreichischen Minister vor Zar Alexander II. aufmarschieren läßt, alle nach der Reihe und wie am Schnürchen, steif wie bei einer Musterung verlegener Rekruten. Der Hof- und Prunkstil liegt auch dem Wiener Künstler durchaus fern. Schon wenn Waldmüller das Format groß nimmt, werden die Flächen leer, der freundliche Blick verlegen, das Lächeln unausstehlich, die Detaillierung des Stoffes mühsam, und die peinliche Durchzeichnung der physiognomischen Details starr und kleinlich. Bei Männern wird der Blick dann erst recht unmännlich, unbedeutend und befangen. Später wird dann wie bei den Hamburgern und Berlinern die Zeichnung auslassender, das Sehen umfassender. Die Farbe wird weicher und vertriebener. Allein der Mut, nur anzudeuten, mit breiterem Pinsel zusammenzustreichen, hat das schönste und in psychologischer Beziehung bedeutendste Porträt entstehen lassen, das seiner Tante. Es ist nur ein Brustbild, trüb, reizlos in der Farbe, der Kopf ist eng im Oval eingeschlossen, wodurch er erst recht groß erscheint. Die Rüschenhaube ist nur angedeutet, die Haare sind flott hingestrichen. Eine bedeutende, bewegte Silhouette hebt die Hauptformen des Kopfes übertreibend hervor. Weich, tonig, die Augen leicht umflorend sind die Schatten. Nur das Allernotwendigste ist an Formen angegeben, so daß Augen und Mund ganz im Zusammenhange des Gesichtes und als Hauptmomente des Charakters sofort erfaßt werden. Früher zeichnete Waldmüller die Augen, jetzt malt er den Blick. Allzuviel Tiefe, Seele hat er freilich auch hier nicht hineinlegen können, es bleibt im Ausdruck etwas Strenges, ja Muffiges, aber es lebt.

Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

F. WALDMÜLLER: TANTE DES KÜNSTLERS (1851)



Hamburg, Kunsthalle — Phot. Dr. Stoedtner, Berlin

F. WALDMÜLLER: BÄUME IM PRATER (1831)

Aus den Jahren 1830–1840 stammen die Landschaften, die auf die zurückhaltende Harmonie von Braun, Grün, Blau gestimmt, immer ein räumlich klares, sehr individuelles und bestimmtes Stückchen Natur oder Gegend mit sehr individuell gezeichneten Bäumen in einer entzückend sauberen, reinlichen Art vorführen. Die Natur im Sonntagsstaat! Was die trockene Intellektualität der Berliner entbehren konnte, das wird für das zärtliche Gemüt der Wiener die Hauptsache. Und in der Landschaft ist Waldmüllers Kunst von reizender Intimität. Hier, wo es nicht auf psychologische Charakterisierung ankommt, vielmehr durch feinfühlige Charakterisierung der Oberfläche uns die Natur so nahe gebracht wird, wie es den Deutschen besonders liegt, d. h. zum Anteilnehmen an Baum und Blüten wie am Geschick vertrauter Personen, hier hat Waldmüllers Kunst Kabinettstücke feinster Art hinterlassen. Gerne malt er eine einfache Wiese unter Bäumen, so recht zum Spazierengehen im kühlen Schatten, und dann nimmt er sich wohl einen dieser alten Baumriesen vor, ein Zwillingspaar, aus einem Stamm emporsteigend. Aber der eine der Zwillinge ist bereits abgestorben, vielleicht vom Blitz zersplittert, der Rinde beraubt, während der andere schlanker, jünger, sich geschmeidig in die Luft hebt und sein feines Laub nach allen Seiten schüttelt. Auch er ist nicht mehr jung an Jahren, aber man sieht sie ihm kaum an. Und jeder, der in Wien vor das Bild trat, wußte, daß es der bekannte Praterbaum war, von dem schon die Kinder in der Schule lernten, wie viele Männer dazu gehörten, den gemeinsamen Stamm zu umfassen. Und nun malt Waldmüller die glatte Rinde des abgestorbenen, die dunkle und rissige des frischen Stammes, er malt jeden Zweig und jedes Blatt mit einer Sorgfalt und so schön im Ton, daß alles Große, Monumentale des Motivs recht klein und gemütlich wird, strahlend vor Feinheit und Glanz der Oberfläche. Oder sie stehen dicht beieinander, die prächtigen alten Kerle von Bäumen, jeder hat ein anderes Gesicht mit Rissen und Runzeln, man merkt, wie jeden von ihnen der Künstler auf seinen Praterspaziergängen einmal getroffen hat, und findet sich an ihnen sofort zurecht. So klar ist der Durchblick zwischen den Stämmen, so wegsam, daß auch nicht ein Hauch von romantischer Waldeinsamkeit übriggeblieben ist. Man fühlt sich ganz zu Hause, jeder Baum ein guter Freund. Und malt er einmal die Reihe der Silberpappeln, die zum Wasser hinabführt, dann erinnert man sich, wie sich von der



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

FERDINAND WALDMÜLLER: ISCHL (1838)

glatten Rinde die oberste Schicht als eine feine, glatte Haut abziehen läßt. Immer läßt uns der Künstler sofort so nahe an die Objekte herantreten, daß wir sie mit der Hand zu berühren meinen.

Sobald Waldmüller von dem Baummotiv zu einer weiten Gegend übergeht, die er mit Vorliebe dem Gebiet der österreichischen Alpen entnimmt, dann sorgt er zunächst dafür, daß wir auf einem sorgfältig durchgemalten Vordergrund mit Hütten und Sennerinnen festen Fuß fassen können, dann schließen sich rechts und links die Berge an und umfassen ein Tal, meist mit der ruhigen himmelspiegelnden Fläche eines Sees. In ruhigen sanften Linien schließen sie das Bild nach hinten ab, daß man es vergleichen möchte mit einer schönen zinnernen Schüssel, die dem Auge vorgehalten wird. Denn auch hier ist es nicht die Großartigkeit der Alpenwelt, das Ragende, Starre und Schroffe, sondern etwas intim Geschlossenes. Sommerfrischlerisch werden wir herangeführt, und die rechte Waldmüllersche Freude hat doch erst der, der nun aus den Formen der Berge, aus den Hütten vorn am Berghang erkennt, das ist Zell am See, oder die Hütteneckalm bei Ischl, der Königssee, der Dachstein von Alt-Außen gesehen. Die Schönheit des Tones, der Duft der Ferne, das Gedämpfte der Farben

breiten den Frieden eines Sommertages im Hochgebirge darüber. In einer der schönsten Landschaften der 30er Jahre, Blick auf Ischl, hat auch er das romantische Motiv des Vordergrundes als des Ortes ins Bild schauender Figuren aufgenommen, aber es sind nun fast zwei Landschaften daraus geworden. Denn bei dem reizenden Vordergrundmotiv, einem durch Planken und Gebüsch zugebauten Winkel auf einer Anhöhe, verweilt das Auge bereits mit Behagen. Eine Bauernfamilie, die sich dort niedergelassen hat, ist ganz porträtmäßig aufgefaßt. Sie schauen nicht ins Bild hinein, sind nicht Träger der Stimmung, sondern wollen selbst gesehen sein, als Bewohner dieses heimlichen Winkels. Und die Bäume, die diesen Winkel abschließen, sind so köstlich mit ihren braunen Moosflecken auf der grünlichgrauen Rinde, daß wir uns schwer entschließen, an ihnen vorbeizusehen auf das hinten durch Berge geschlossene Tal. Bei Friedrich, den Romantikern, waren die Figuren nur dazu da, die Intensität des Sehens zu suggerieren und den Blick in die Weite zu lenken, wo selbst nur unbestimmte Fernen den Blick lockten. Hier im Gegenteil hält alles Vordere, Behagliche und Kleine den Blick zurück, hier vorn scheint schon des Künstlers Auge mit besonderer Freude geweilt zu haben. Die weite Landschaft aber dahinter ist selbst wieder an den Häusern, am Turm der Kirche als Ischl zu erkennen, nichts ist unbestimmt und grenzenlos. Das Ganze ist wie ein Kantus auf das Thema: Unseres Herrgotts Gute Stube.

In den 40er Jahren weicht die saubere und klare Scheidung der Einzeldinge aus den Landschaften. Große zusammenfassende Übersichten ergeben einheitliche Flächenbewegungen oder große Raummotive. Die Technik wird flockiger, ohne aufzuhören, bestimmt zu sein. Der Wald wird dunstiger und stickiger. Vordergrund und Hintergrund rücken näher zusammen und entfalten ein reiches Spiel bröckligen Gesteins und krausen Gebüschs. Eine Praterlandschaft in der Nationalgalerie in Berlin mit herrlichen massigen Bäumen ist noch eine besondere Gruppierung sehr ausgeprägter Baumindividualitäten. Aber das Räumliche der andern Landschaften tritt zurück, die stark belichteten Häuser der Ferne, ganz klein im effektvollen Gegensatz zu den riesigen Bäumen, rücken fast sprunghaft heran. Und die ganze Fläche des Bildes ist gefüllt von dem wundervoll leicht, flockig gemalten Laubwerk, so daß man es zunächst rauschen hört, ehe man nach dem Namen fragt. Grell in weißem Licht lugen die fernen Häuser unter den dunklen Bäumen hervor.

Der Maler des Sonnenlichtes in den spätesten Landschaften kündet sich an. Diese haben einen ganz ausgeprägten eigentümlichen Stil, zeichnerisches Pleinair könnte man ihn nennen. Das ganze Bild entfaltet sich wie in einem Plan flächenhaft, ein feines prickelndes Netzwerk von entlaubten Zweigen überzieht den intensiv blauen Himmel. Die Stämme sind heller und sehr fleckig gezeichnet. Überall bemerkt man kleine Farbenknötchen. Am Boden herrscht eine ausgesprochene Buntheit, viel Rot und Gelb ist hineingesprengt. Grelle Lichter streifen



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

F. WALDMÜLLER: PRATERLANDSCHAFT (1850)

die Figuren und flecken sie. Oder große, prallweiße Flächen stoßen hart gegen dunkle. Eine nervöse, vibrierende Unruhe herrscht in den Bildern, das Bemühen, Licht und Farbe in erregender Weise dem Auge entgegenzuhalten, ist da. Aber zwei Dinge sind charakteristisch: erstens, daß die Unruhe wesentlich mit zeichnerischen Mitteln erreicht ist, so daß man doch alles im einzelnen noch klar erfassen kann. Das macht die Farbigkeit bunt. Und zweitens, daß die Figuren eine genrehafte Rolle spielen. Sie werden jetzt größer, bleiben nicht mehr nur Staffage. Entsprechend der Stimmung des Bildes werden sie in plötzlicher Bewegung und mit heftig flatternden Gewändern dargestellt. Aber die Einzeldurchführung hat zur Folge, daß man sich zu sehr für das anekdotische Motiv interessiert, für diese Rendezvous am Gartenzaun, für die Geburtstagsgratulationen, für Früchte- und Holzsammeln, Verteilung von Essen und was sonst noch aus den Bildern zu lesen ist. Und so bemerkenswert dies Spiel von Licht und Farben auch ist, es liegt etwas hart auf den Dingen, beleuchtet sie und stimmt sie mit seinem Schein festlich, sommerlich, mittaglich. Aber zu einer reinen Naturstimmung, in der das Sonnenlicht regiert, kommt es so wenig wie zur Impression im heutigen Sinne. Wie bei Blechen war es wohl auch bei Waldmüller Italien, und zwar das südliche Italien, Sizilien, das ihm auf einer Reise 1844 zuerst die Augen für das Licht und seine Fülle öffnete.



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

F. WALDMÜLLER: VORFRÜHLING IM WIENER WALD (1864)

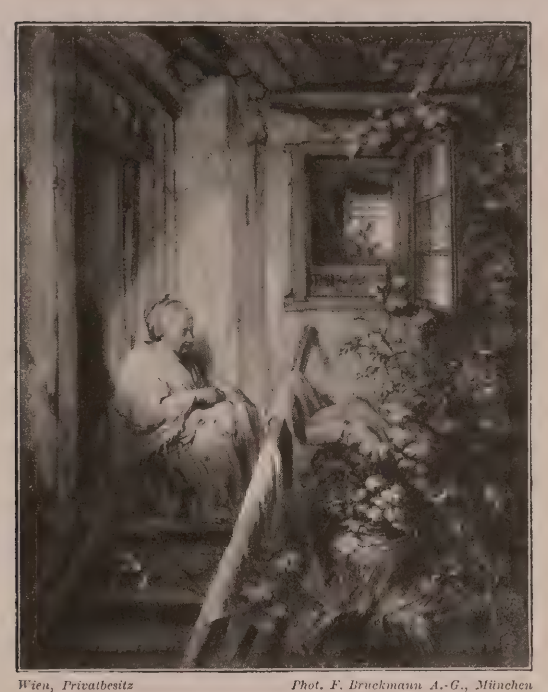
Die Achtung vor dem Motiv und den erkennbaren Einzeldingen, ent-

gegen der künstlerischen Gesamtintention, eine Achtung, die den Malern der 30er Jahre im Blute lag, hat besonders den späteren Genrebildern Waldmüllers geschadet, in denen oft ein reiches Figurenensemble dem Blick die Mühe auflädt, von Figur zu Figur zu gehen und ihre Rolle in der Handlung zu studieren. Denn das, was uns heute das Geringste ist, Waldmüller als Genremaler, war seiner Zeit das Wichtigste, als solcher war er bekannt. Dieser Zeit war es nicht genug mit dem Porträt, sie wollte auch von den Leuten wissen, was sie taten und aßen. In der deutlich aufdringlichen Art, mit der in dieser Zeit gemalt wird, wie Nachbars Bursche mit dem Mädel sich trifft, wie in Perchtoldsdorf Hochzeit gefeiert wird, wie die Frau Patin wieder abreist, sind diese Genrebilder der Biedermeierzeit eine Art gemalten Klatsches. Das Genre, das Waldmüller sich wählt, spielt fast ausschließlich bei den Bauern. Aber auch da ist es nicht nur die saubere, glatte Malerei, die diese Bauern so geleckt, so städtisch erscheinen läßt, sondern immer wieder derselbe Geist des gepflegten Mittelstandes. Dasselbe gilt von den vielen Bildern, auf denen Almosen verteilt werden. Eine leichte soziale Sentimentalität wird schnell wieder verwischt durch das fröhliche Durcheinander der Beschenkten und die sauber glänzende Malerei. In den 30er Jahren sind es süßlich liebliche Themen, wie der Knabe mit der Preismedaille, die ersten Schritte, das Gebet zur Gottesmutter beim Gewitter, die Waldmüller mit großen, das Bild ganz füllenden Figuren zu lebenden Bildern stellt. In der glatten Modellierung der Gesichter, in der Gruppierung, in den Posen wirkt noch die akademische Schulung des Klassizismus nach, wodurch das bäuerische Motiv noch theatermäßiger wird. In den 40er Jahren werden die Figuren kleiner, wie bei Meyerheim, besser in ihrem Milieu gegeben. Es werden mehr Figuren zu bewegter Handlung oder zu reichem Durcheinander einer Hochzeit, einer Andacht, eines Volksfestes zusammengeführt und natürlicher charakterisiert. Und je später, um so tumultuoser und plötzlicher werden die Bewegungen, durcheinanderstürmende Kinder, in jäher Bewegung überraschte Paare, ergreifende Rühr- und plötzlich ausbrechende Freudenszenen. Es ist



Berlin, Nationalgalerie — *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

F. WALDMÜLLER: HEIMKEHR VON DER KIRCHWEIH



Wien, Privatbesitz *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

J. DANHAUSER: SONNTAGSRUHE (1845)

verbunden mit blendenden, streifigen Lichtern, das den Personen direkt ins Gesicht fällt, so daß sie mit den Augen zwinkern. Aber weder die Schnelligkeit des Pinsels des Malers noch des Sehens entspricht dieser Plötzlichkeit der Szenerie. Der Tumult ist kein Brausen von Stürmen, sondern ein Durcheinander von Einzelmelodien, und jeder weiß, wie das Ohr zermartert wird, wenn jeder seine eigene Melodie pfeift. Von Waldmüller gilt eben in verstärktem Maße, was schon von den Hamburgern derselben Zeit zu bemerken war, daß die Sauberkeit des Sehens und Malens diesen auf Verhüllung, Verwischung und Auflösung zielenden Problemen nicht gerecht wird, und der Friede des Gemüts nicht den aufgeregten Szenen. Gerade weil Waldmüller zu viel Kunst auf diese Bilder verwandt hat, scheitert er an der Künstlichkeit der Malerei wie der Gefühle. Dennoch ist er auch hierin infolge der Gediegenheit und Qualität seiner Malerei der reinste und feinste Vertreter seiner Zeit.

Neben Waldmüller gehen eine Reihe von Künstlern einher, die einige Seiten seiner reichen Kunst ausschließlicher vertreten und das Bild der Wiener Kunst dieser Zeit bereichern und vervollständigen, ohne wie Waldmüller Vertreter dieser Zeit genannt werden zu können. Friedrich von Amerling (1803–1887) repräsentiert die Anfänge Waldmüllers. Die Verbindung mit den großen Engländern und dem 18. Jahrhundert vertritt er reiner als Waldmüller. Er hat bei Lawrence in London gelernt. Seine Technik ist für die Zeit auffallend breit, er liebt die morbide Grazie matter Töne und schmaler Köpfe, zerfließende mystische Farben und eigentümliche Beleuchtungen der Figuren von hinten, so daß sie wie transparent erscheinen und bringt nur in einem süßlich weichlichen Geschmack der Zeit sein Opfer. In seinem großen Arthaberschen Familienbild im Belvedere in Wien sind die Kinder mit dem Vater zu einer reizenden Gruppe verbunden, ähnlich wie bei Fr. Aug. Tischbein. Aber es ist weniger Rücksicht auf eine feine Rhythmik gefälliger Bewegungen gelegt, als auf ein natürlich zwangloses und behäbiges Beieinandersein, die Umgebung, Tisch, Sofa, Bilder an der Wand, ist so liebevoll behandelt wie die Figuren, es ist mehr Zuhause in diesem Bilde als in denen des 18. Jahrhunderts. Die breite weiche Technik läßt ihn auch das große Format überwinden.

Josef Danhauser (1805–1845) ist wie Waldmüller Genremaler, auch an englische Vorbilder, aber an die Sittenbilder Wilkies sich anschließend. Er schiebt nicht mehr die frisierten Bauern vor, sondern nimmt den Wiener Mittelstand selber aufs Korn, indem er Szenen aus dem Wiener Leben malt, in eleganten Biedermeiersalons oder behaglichen Interieurs, zuweilen mit moralischem Beigeschmack wie die Testamentseröffnung, den Prasser. Auch er nimmt ein größeres Format als Waldmüller. Aber die allgemeine Moralität, auch wohl ein Nachklang des 18. Jahrhunderts, ist nicht recht zu vereinen mit der Individualisierung der Biedermeiermalerei. Um deutlich zu sein, übertreibt der Künstler Mienen und Bewegungen, anstatt Überflüssiges auszulassen. Die vielen kleinen Dinge, mit denen er das Milieu charakterisiert, sind der Tendenz im Wege. Auf diesen Biedermeierbildern fehlt das Beste, die Bescheidenheit in der Liebe zum Kleinen. Auch ist das Anklägerische nicht recht glaubhaft in der Pedanterie der Mache und einer schweren, dunkel prächtigen, selber prasserischen Malerei. Es ist mehr Bourgeois- als Biedermeiermalerei. Durch Schilderung musikalischer Soireen (Liszt am Klavier) wird er der Chronist des künstlerischen Lebens in den Salons der Zeit, wo sich eine ähnliche Überspanntheit süßlicher Gefühle, wie sie aus den Genrebildern spricht, breitgemacht zu haben scheint. Einige Bilder bringt ein feiner grauer Ton, ja fast eine gewisse flaue Bleichsüchtigkeit in englische Nachbarschaft und läßt sie raffinierter erscheinen als Waldmüllers solide Arbeit. Selbst in Themen wie Mutterliebe ist mehr als Rührseligkeit.

Bei Peter Fendi (1796–1842) scheint es, als ob er etwas von sozialem Elend schildern wollte. Muttersorgen – eine Frau sitzt im kleinen Dachstübchen, emsig nähend, ihr Kindchen auf dem Schoß, eine andre haust mit zwei Kindern in einer Dachkammer, ein Soldat tritt herein, muß sich bücken, um nicht gegen die niedrige Decke zu stoßen, und bringt ihr Kleider und Waffen ihres gefallenen Gatten. Aber das zarte Kolorit und dieselben feinen weißlichen Töne wie bei Danhauser geben auch diesem ärmlichen Milieu so viel Anmut, daß man vermutet, es seien dem Künstler Ärmlichkeit und Elend nur Vorwände, junge Frauen



Sammlung der Stadt Wien *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

P. FENDI: TRAURIGE BOTSCHAFT (1838)

in Negligé zu zeigen, Frauen, wie die Wienerinnen bei Schnitzler, die man in der Stadt liebt und in der Vorstadt heiratet. Die echt wienerische Verweichlichung, die liebeselige Atmosphäre kommt bei diesen Künstlern stärker zur Geltung als bei dem herzhafteren Waldmüller. In den rührseligen Themen der Zeit, den Pfändungen, Begräbnissen, den Kindergebeten, Gewitterängsten kann aber auch die Feinheit einer Malerei geradezu falsch wirken, die hübsche bunte Farben auf weißlichem Grund ohne luftigere Bindung wie eine schmelzende Glasur auf Porzellan verlaufen läßt.

Was bei Fendi noch Anekdote ist, wird dann bei Karl Schindler (1821–1842), der der Geburt nach der nächsten Generation angehört, nur zu früh gestorben ist, malerische Schilderung charakteristischen Lebens der Zeit. Er hatte das Zeug in sich zu einem wienerischen Menzel. Wie dieser malt er mit Vorliebe Soldaten, Uniformen, malt sie biedermeierartig, unheroisch, mit Freude an der bunten Uniform als solcher, und malt sie gemütlich, menschlich, aber mehr mit Humor als mit Sentimentalität, Bürgergardisten, die auf der Wache beim Antreten sich sehr viel Zeit lassen, in der Landschaft galoppierende Reiter, Abschied bei der Aushebung, Soldaten und Mädchen in neckischen Scherzgesprächen und vor allem den behäbig mit der Gattin spazieren gehenden Offizier. Die rührseligen Themen fallen weg. Wenn er die Frau unter einem Sonnenschirm malt, und wenn dann der grüne Schirm einen Schatten über das Gesicht der Frau wirft, daß es sich rosa färbt wie ihr rosa Kleid, und alles dabei licht und hell ist, dann fehlt wenig, und es wäre ein vollkommenes Freilichtbild, vollkommener als bei Waldmüller. Man denkt an Renoir dabei.

Am herbsten ist Franz Eybl (1806–1880), dessen sorgfältig studierte alte Bauernfrauen wie die Vorstudien zu Waldmüllers Bauerngenre anmuten, ehe die Versüßlichung der Anekdote die Aufrichtigkeit der ersten Studie zerstörte.

Die landschaftliche Seite der Kunst Waldmüllers hat ein Gegenstück in frischen Waldstudien Friedr. Gauermanns (1807–1862), deren sattes Grün an Morgenstern erinnert. Ausgeführtere Bilder von ihm schildern das Gebirge und seine Dörfer mit echter ländlicher Staffage, die nur durch prononzierte Momente, wie ein Gewitter, etwas vom Sensationellen des Genrebildes der Zeit erhalten. Der Einfluß holländischer Landschafts- und Tierstücke, von dem Waldmüller so ganz frei war, ist hier vorhanden, aber durch wienerische Weichheit gemildert und durch Nachwirkung des 18. Jahrhunderts ins Grauere und Glattere gewendet. Mehr die heroische, Waldmüller erst recht fernliegende Seite der Landschaftskunst betonen die Landschafter Steinfeld (1787–1868), Höger (1801–1877), Feid (1807–1870) und Holzer (1824–1876), Nachfahren Kochs und Reinhardts, die sich aber immer gern ein Einzelobjekt, besonders die knorrige, dem Sturm trotzende Eiche, zum Ziel nehmen, mögen sie Karpathen oder Alpen, Hochgebirge oder Küstenlandschaft malen. „Baumcharaktere und



Wien, Österr. Galerie *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

K. SCHINDLER: WACHTPOSTEN

Charakterbäume", das ist der Inhalt ihrer Kunst. Das Kleinmeisterliche sah man wieder den Holländern, speziell Ruysdael ab. Die Vertrautheit mit den Physiognomien der einzelnen Bäume ließ auch bei den Wienern ein Gegenstück zu Menzels Armeewerk und Mildes archäologischen Studien entstehen, das bei Bruckmann verlegte Werk „Die Bäume Deutschlands", von Fischbach (1797 bis 1871), das in didaktischer, nicht künstlerischer Beziehung gemalt, dennoch den Grundzug dieser Zeit ausdrückt.

Im Architekturstück aber, das bei Waldmüller fehlt, hat Wien einen ihm ebenbürtigen Künstler hervorgebracht, Rudolf von Alt (1812–1905), der, etwas später geboren, im Geist der 40er Jahre von dem bloß topographisch genauen Abzeichnen zum malerisch Reichen und Farbigen interessanter Prospekte übergeht, der die Häuser und Städte wirklich malerisch sieht, ohne doch ihre Physiognomie der reinen Malerei zuliebe ganz zu verwischen. Er nahm die Kunst seines Vaters, Jacob Alt (1789–1872), auf und repräsentiert mit dieser zusammen alle Phasen der Entwicklung der Malerei des 19. Jahrhunderts, von der etwas trocken sachlichen Art der 30er Jahre mit möglichst vollständigen Ansichten im Sinne des Ansichtskartenprospektes angefangen hin zu kleineren interessant aufgefaßten Ausschnitten und schließlich zu immer reicherer Farbigkeit und freierer fleckiger Behandlung. In wahrhaft meisterlicher Art präsentieren sich seine duftigen Aquarelle. Die kühnsten Perspektiven setzt er ohne Konstruktion und Vorzeichnung, rein vom Auge aus, rein gesehen mit leichtem Pinsel aufs Papier. Aber bis in seine letzte Zeit, als er Ehrenmitglied der Sezession war, lassen seine Bilder stets erkennen, woher der Künstler das Motiv genommen hatte, und so läßt er nie vergessen, daß er aus dieser Zeit gemalter Chroniken herkommt, ein Steckbriefschreiber der Natur wie Menzel, aber auch ein Könner ohnegleichen. Wie dieser macht er nie absolute Malerei, sondern malt immer etwas ab, das aber in absoluter Qualität. Seine Malerei geht bis ins Kleinste, sie ist mikroskopisch, aber nicht peinlich. Sie verliert sich nicht im einzelnen, sondern faßt alles zusammen in einem Gesamtmotiv und einem dunklen, braunvioletten Ton, der dennoch weder trübe noch schmutzig ist. Er ist einseitiger als Menzel, mehr Spezialist, aber indem er so das Auge mit reichstem Spiel von Formen,



Phot. E. A. Seemann

RUDOLF VON ALT: DER STEPHANSDOM IN WIEN

Farben, Lichtern zerstreut, erfreut er zugleich das Herz durch jenen heimatlichen Ton des Bekannten, in dem die Biedermeierzeit nachlebt. Auf seine Bilder im einzelnen eingehen, hieße eine Reise durch ein großes und schönes Stück Welt und ein langes arbeitsfreudiges Leben unternehmen.

Dem verallgemeinernden Stil der 50er Jahre und den Stimmungsimpressionen weiter Ebenen unterwirft sich erst August von Pettenkofen (1822–1889) ganz. Er entspricht, auch was Umfang seines Talentes anbetrifft, am meisten Ruths in Hamburg. Einige frühere Bilder stellen den Zusammenhang mit der vorigen Generation her, besonders Soldatenbilder, die noch eine gewisse Glätte zeigen, ungefähr in der Art von Schindler. Auch frühe Porträts sind noch dünn und glatt gemalt, aber schon stark farbig und in großer, stilvoller Auffassung der Person. So in einem schönen Bildnis seiner Mutter von 1843. Später, im Porträt des Malers Borso sind die Formen verschwimmend und auf völlig unbestimmtem Grund gemalt, die Hand ist überhaupt nur in grünlichen Tönen skizziert. Auch nur die großen, wesentlichen Merkmale sind im Gesicht angegeben, so daß das Format nicht mehr als zu groß empfunden wird. Der Ausdruck verliert das Befangene, es kommt die Pose eines großen Herrn, eine gewisse Verve, hier nicht sehr tief in der Art einer billigen Künstlergenialität. Aber die flotte Malerei und der flotte Ausdruck decken sich. Es scheint auch alles schneller und ungeduldiger gemalt. Ein Waldinneres von Pettenkofen ist ein absolutes Irgend- und Nirgendwo, räumlich völlig ungestaltet. Man sieht nur etwas Bandartiges unplastisch sich durchs Bild schlängeln, die Baumstämme, und eine zerlaufene grüne Sauce, das Laub. Alle Form löst sich in Stimmung, in farbigen Dunst und Luft auf. Unten eine gelbliche, rauhgetupfte Strohhütte, mit Zigeunern daneben, die auch nur als Flecken und nur im ganzen erkennbar etwas bedeuten. Durch genaues Hinsehen gewinnen sie nicht oder zerrinnen gar völlig in Farbentupfen, und

als Individualitäten nicht faßbar, bedeuten sie nur im allgemeinen etwas, das Zigeunerhafte, Bohème, ein freies Leben. Wie Ruths die Heide, bringt Pettenkofen die Pußta, die Steppe, wieder mit dem lyrischen Grundton des Freien, Geöffneten, Ungebundenen, und auch lyrisch, gegenstandslos gemalt. Es ist keine bestimmte Gegend, nur eine große formlose Fläche von unbestimmter und unbegrenzter Raumtiefe mit viel Himmel darüber. In den Grund sind rastende Zigeuner ganz fleckig und flächig hineingemalt. Eine Frau laust ihren Jungen. Man denke sich das in den sauberen Stuben von 1830. Oder eine Zigeunerin mit zwei Kindern tritt auf, schmutzig, zerlumpt und halb nackt. Das sind nicht mehr wegen ihrer Besonderheit beschriebene Volkstypen, sondern Stimmungsfiguren. Zigeunerdreck, Zigeunerlied und Zigeunerleben. Was früher anstößig oder widerwärtig gewesen wäre, gefällt jetzt. Und in der Tat, in dieser fleckigen, flüchtigen Malerei ist dies Sujet stilgemäßer als Waldmüllers Kinder. Wenn Pettenkofen Soldaten malt, dann schmutzig, abgetrieben vor Durst lechzend auf staubig heißer lehmiger Erde, wenn er Gespanne im Laufe malt, dann von Staubwolken umhüllt und selbst nur wie eine graue, braune Dunstwolke. Ein italienischer Bauernhof ist auch keine Architekturaufnahme mehr, sondern es bleibt nur der Eindruck von etwas Verbautem und Bizarrem mit sehr effektvollen Hell- und Dunkelkontrasten. Eine Figur davor ist nichts anderes als die Wäsche auf der Leine, Flecken im Tongewirr. Das Ausgefaserte, Unbestimmte der Konturen läßt auch den Eindruck des freien Sonnenlichtes viel mehr aufkommen als die grellen, linear abgeschnittenen Streifen bei Waldmüller. Zugleich werden auch die Motive vereinfacht, von dem ganzen Haus, wie es der Porträtist gemalt hätte, bleibt nur ein kleiner Ausschnitt malerischer Flächengegensätze. Es drängt alles zu einer stillebenhaften Behandlung hin, einem Arrangement toter Dinge, so daß im Interieur die Wände und Möbel, im Garten die Blumentöpfe, Mauern und Buschwerk nur als Ensemble von Flecken und Farben wirken, dem sich auch die Personen, wenn sie vorhanden sind, einzufügen haben. Man spürt nicht mehr das emsige Walten der Hausfrau oder des Blumenliebhabers, sondern nur noch das erregte Auge des Malers.



Wien, Privatbesitz — *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

A. v. PETTENKOFEN: ZIGEUNERHÜTTE IM WALDE (1857)

Ein Nachkomme des Stimmungsnaturalismus Pettenkofens, aber physiognomieloser, wenn auch vielleicht in bezug auf malerische Valeurs überlegter und feiner ist Eugen Jettel (1845 bis 1901), der sich mit dem allgemeinen Stimmungston wasserreicher Moore und tümpelreichen Flachlandes begnügt und die glänzenden Spiegelungen des Wassers fein mit dem rauhen Braun der Erde verschmilzt.

Die Art beider Künstler zu malen und zu empfinden hat etwas Musikalisches, indem sie die Stimmung des Augenblickes wiedergeben. Aber in dieser Art sind sie wenig großartig. Schon daß sie sich gern mit kleinen, zu kleinen Formaten behelfen. Mit Waldmüller verglichen, ist auch Pettenkofen der geringere Künstler. Aber das Lyrische, Gegenstandslose dieser Art, vom Motiv Unabhängige, hat etwas allgemein Menschliches, Universalverständliches. Waldmüller ist deutscher, lokal und zeitlich bedingter. Es ist ganz im Sinne der Kunst von 1850, daß sie auch heimatloser, internationaler sich gibt. Pettenkofen hat sich, wie fast alle Künstler dieser Zeit, die impressionistische Technik aus Paris geholt. Aber während die Generation Waldmüllers durch ihre schlichte Naturbeobachtung dem Problem des Freilichtes nahegeführt wurde, ergibt sich auch Pettenkofen einem bräunlichgrauen, dumpfen Stimmungston – schwermütig wie Zigeunerweisen.

Die Münchener und die südwestdeutsche Malerei

Die beiden Seiten münchnerischen Charakters, die auch heute noch das münchnerische Leben bestimmen, eine gewisse Urwüchsigkeit des Volkes, mehr bäuerischer, als bürgerlicher Art und von animalischem Lebensdrang, der sich gern in körperlichen Funktionen Luft macht und leiblichen Genüssen sich zuwendet, die diese Stimmung zu steigern vermögen, andrerseits künstlerische Ansprüche, denen es mehr auf ein freies Leben und künstlerischen Übermut ankommt, als auf sachlichen Ernst und seelische Vertiefung, diese beiden Seiten bestimmen auch den Charakter der intimen Kunst in München zur Zeit der Biedermeierei, bedingten zunächst, daß die intime Kunst hinter den großen Maschinen der Monumentalkunst und ihrem festlichen Charakter zurückstand. Die intime Kunst selber aber wandte sich lieber zur Darstellung von Bauern und bäuerischer Umgebung, als in die Bürgerstuben, und die Bauern werden am liebsten in einer Situation geschildert, wo sie mit kräftigen Tieren zusammen eine starke animalische Kraft entfalten. Oder aber man stellt 'den Münchner Künstler' dar, seine Laune und seine Verachtung aller bürgerlichen Korrektheit, oder ein verwandtes, über das gewöhnliche Getriebe sich erhebendes Original, sei es auch den Landstreicher. Man sieht das biedermeiersche Leben der Zeit selber mit Künstleraugen an, humorvoll, launig, lieber als im Hause auf Straßen und Plätzen, die alle etwas Behagliches und

wie zu einem Künstlerfest Aufgeputztes bekommen. Bürkel und Spitzweg sind die Hauptvertreter dieser Münchner Malerei, von denen der erstere mehr die urwüchsige Kraft, der andre mehr den Humor und die künstlerische Beschaulichkeit repräsentiert. In der Art aber, wie sie beide ihre Gegenstände ansehen und wiedergeben, können sie den Geist der Zeit nicht verleugnen. In Format und Malweise gehen sie auf das Niedliche und Becheidene.

Von eigentlichen Biedermeierthemen spielt in München das Architekturstück eine Rolle. Domenico Quaglio, der in seinen präzis gemalten Bildern die stimmungsvolle tonige Haltung der Nachromantiker bewahrte, geht hier herrschend voran. Ihm folgt Michael Neher (1798–1876), der genau so trocken wie die Berliner Architekturmaler und mit Angabe kleinlicher, die Herkunft des Motivs demonstrierender Details von Ladeninschriften und andern Dingen seine Stadtansichten malt. Etwas näher kommt man der münchnerischen Lebensauffassung, wenn Szenen aus dem Soldatenleben von Heinrich Monten (1799–1843) und Peter von Heß (1792–1871) geschildert werden, unter denen freie Motive wie das Lagerleben von Soldaten und Marketenderinnen eine besondere Rolle spielen. Aber biedermeierisch steif sind die Posen, hart die Zeichnung und das Kolorit, wie auf kolorierten Bilderbogen. Als Fortsetzung der Schlachten- und Soldatenbilder Kobells und Albrecht Adams verraten sie nur die wachsende Versimpelung einer spießbürgerlichen Auffassung. Das große Bild einer Feldmesse von Monten ist ein rechtes Gegenstück zu Krügers Paradebildern, exerzierplatzmäßig steif und verweilend bei Zuschauerporträts des Vordergrundes. Franz Adam (1815–1886), der auch Bilder aus der Pußta wie Pettenkofen gemalt hat, führt das Schlachtenbild in den Stil der 50er Jahre hinein, indem er ein Gesamtbild der Schlacht und ihrer Erregung zu geben weiß, in bräunlichem Gesamtton, wo alles von Staub und Pulverdampf eingehüllt ist. Das ist auch nicht mehr der lyrische Ton von Landschaften im Morgengrauen wie bei Kobell, sondern etwas von der schwülen Stimmung heißer Kämpfe ist darin.

Wirklich münchnerisches Leben kommt erst in die Bauernbilder hinein, die Heinrich Bürkel (1802–1869) malt. Er bevorzugt Themen wie Pferde vor einer Dorfschmiede, Lastwagen, die von derben Gäulen einen Abhang heruntergezogen werden, Pferde, die ausgespannt vor einem Dorfwirtshaus ungeduldig scharren und ausschlagen und Menschen, die in der Bauernschenke sich raufen. In der frischen Auffassung der bewegten und kraftvollen Motive gelingt es ihm, ein verhältnismäßig echtes Bauerngenre, frei von effektvoll zurechtgemachter Anekdote zu geben. Dafür ist er in der Behandlung ganz der Sohn seiner Zeit, in dem kleinen Format und der miniaturartigen, sorgfältigen Durchmalung seiner Menschen- und Tierfiguren, die, in kleinen Einzelmotiven zerstreut, das Bild überreichlich füllen. Glatt und emaillartig ist die Zeichnung, die Farben sind blaß, grasig und rosig. Was bei den Wienern delikat wirkte, wird hier in Verbindung mit dem derben Gegenstande flau. Gewisse male-



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

H. BÜRKEL: RASTENDE TREIDLER

rische Effekte, besonders in der Darstellung der Pferde, hat er Wouwerman abgesehen, gegen dessen rokokohafte Pikanterien gehalten, Bürkel viel zu schwerfällig und zu genrehaft im Motiv ist. Er berichtet und erzählt viel mehr. Und vor allem, so kräftig und selbständig Bürkel in der Auffassung der Bauern ist, indem er sie nicht bürgerlich zimperlich anfaßt, das Bäuerische nicht städtisch macht, so unselbständig ist er in den landschaftlichen Hintergründen in der Technik, indem er noch immer an der durch Wagenbauer in München fortgeführten holländischen Tradition festhält, besonders in der dunstigen Ferne, die auf seinen Bildern unvermittelt einem sorgfältig durchgemalten Vordergrund folgt. In dieser nach holländischem Rezept geübten verschwommenen Art trägt er leicht etwas Weichliches in die Landschaft hinein. Seine Winterbilder werden dadurch zuckrig. Gerade das Beste, was die Biedermeierzeit hatte, die selbständige, bis ins kleinste dringende und auf genauer Naturbeobachtung ruhende Technik fehlt ihm. Dennoch malt er den Dunst weniger der malerischen Haltung wegen, als weil für ihn die Natur so aussah. Auf Landschaften mit Regen regnet es wirklich.

Ganz selbständig ist dagegen in Form und Technik Karl Spitzweg (1808–1885). Ein Bild aus den 30er Jahren, der arme Poet, ist für seinen Humor bezeichnend, wie kein andres Bild von ihm. Es ist auch ein Interieur, aber keine Biedermeiergutestube, sondern eine ärmliche Dachkammer. Bücher und Folianten liegen unordentlich auf der Erde herum, ein Stiefelknecht, die Stiefel und Bündel von Manuskripten stehen am Ofen auf der Erde, ein Frack hängt am Nagel an der Wand. Das einzige Mobiliar ist eine Matratze, und da die Stube auch mit den Manuskripten voll glühendster Poesien nicht warm zu kriegen ist, liegt der Poet mit zerschlissenem Schlafrock, die Zipfelmütze über die Ohren gezogen, im Bett und skandiert seine Verse. An der Wand hat er das Versmaß, nach dem er dichtet, sich groß und deutlich vorgezeichnet. Ein Schirm, der an der Decke aufgehängt ist, schützt ihn vor dem Regen, der das Dach durchdringt. Es ist derselbe Humor, wie bei Hosemann in Berlin, nur nicht so berlinerisch großspurig, Leberecht Hühnchen im Bilde, lange bevor er

durch Seidel literaturgerecht wurde. Und doch ist es echter Biedermeierhumor, keine Elendsschilderung, keine Genialitätssentimentalität, sondern die Verklärung biedermeierischer Genügsamkeit und Pedanterie. Und es ist auch alles so liebevoll, so mit Freude an den kleinsten Dingen und mit erzählender Deutlichkeit gemalt, wie die Genrebilder der Zeit überhaupt. Ein heller, freundlicher, auch in seiner Farbe bescheiden und genügsam wirkender Ton verklärt dies Dachstübchen des Poeten, der zufrieden ist, wenn er nur die Dinge, die ihm fehlen, in Reime und Verse bringen kann. Man denkt an Friedrich Rückerts Sucht, das ganze Leben auf Versfüße zu stellen.

Aber gerade Spitzweg geht in seiner Entwicklung am entschiedensten auf die neuen, von Frankreich bedingten Darstellungsprobleme ein. Neben den beiden ihm verwandten Künstlern der älteren Generation, Schwind, Hosemann, ist er der feinste, ja in vieler Hinsicht malerisch in jener Zeit ein Höhepunkt, und doch leidet er gerade in den feinsten Sachen an jener Stillosigkeit, die seinen mitstrebenden Altersgenossen anhängt. Eine Reihe von Bildern, die in Bildern andrer Künstler vom Ende der 40er Jahre ein Analogon haben und deshalb vielleicht auch in dies Jahrzehnt zu setzen sind, enthalten eine sehr lockere, luftige, malerische Behandlung in einem konventionellen, wenig natürlichen, gelblichbraunen und warmen Ton, so daß man vom Farbendruck dabei gesprochen hat. Ein großes Stück Landschaft mit vielen Einzelheiten ist in ein kleines Format zusammengepreßt. Dabei sind aber die vielen in der Landschaft enthaltenen Dinge, wenn auch nicht einzeln erkennbar, so doch als vorhanden sichtbar. Es ist kein rechter Grund, warum bei der Schärfe des Auges, die die vielen Dinge einzeln erfaßt, die Formen nicht noch deutlicher werden. Das Luftige, Verschwimmende wird zu einem Rezept. Wenn dann vollends in dieser scheinbaren Fernsicht noch die einzelnen Pläne wie bei einem Nahbilde durch den verschiedenen Grad von Deutlichkeit unterschieden sind, z. B. auf einer Landschaft vorn an der Mauer des Gutshofes alle Fugen und das Zerbröckelte des Mauer-



München, Neue Pinakothek

KARL SPITZWEG: DER ARME POET (1839)



Deidesheim, Herr Koch

K. SPITZWEG: DER VERLIEBTE PROVISOR

werkes trotz körniger, pastoser Malerei sichtbar werden, weiter tiefer ein Dorf zu größerer Fläche verschwimmt und nur noch durch die Silhouette Bestimmtheit behält, und schließlich die Fläche dahinter sich in luftige, belichtete Streifen auflöst, dann hat man ganz den Eindruck einer Landschaft, die durch ein umgekehrtes Opernglas gesehen ist. Das aber, was er malt, ist immer ein lauschiger, behaglicher Winkel der Natur, über den krauses Laubwerk wie eine hübsche Dekoration herüberhängt. Ein Klausner, ein Pfarrer in seinem Garten, Spaziergänger sind die Staffage, die die Freude des Menschen an der Natur in Verbindung mit biedermeierischer Bedürfnislosigkeit und Zufriedenheit ausdrücken. Wenn er Straßen und Plätze einer Stadt malt, dann setzt er aus Erinnerung an Nürnberg, Dinkelsbühl, Rotenburg, Altmünchen malerische Prospekte zu einem unendlich behaglichen Kleinstadtbild zusammen, mit jener Unregelmäßigkeit und Winkligkeit, die uns heute als Urgemütlichkeit von Anno dazumal erscheint, zugleich aber mit jener Freiheit im Arrangement, daß diese Stadtansichten sich in einer Verschönerung präsentieren, wie künstliche Aufbauten bei Künstlerfesten. Eine Serenade, ein Ständchen als Staffage, kommen dieser Stimmung entgegen. In dieser freundlich arrangierenden Weise, die an der malerischen Auffassung der 40er Jahre gebildet ist, aber auf das gemütliche Erzählen und Charakterisieren der 30er Jahre nicht verzichtet, fährt Spitzweg Zeit seines Lebens fort und hätte es ausschließlich getan, wenn nicht die 50er Jahre und eine Reise nach Frankreich einigen seiner Bilder einen ganz freien, breiten und impressionistisch farbigen Stil mitgebracht hätten.

Anfang der 50er Jahre ist das Bild gemalt, das, größer im Format als alle andern, richtig im Format für das Sehen im Großen, könnte man sagen, und ganz französisch bis auf das Motiv bedingt, die impressionistische, auflösende Technik bringt und das einzige ist, das nur malerisch und gegenstandslos wirkt, das Frauenbad von Dieppe. Es geht auf ein Bild von Isabey zurück. Ein Meeresstrand ist sehr flächig, wie von ferne gesehen und in feiner, stumpfer, grau-grüner Tönung gegen Wasser und Himmel abgesetzt, belebt durch zerstreute blasse feine Farben und hellere Flecken von Frauen oder umherliegenden Gewändern. Die

Figuren, Frauen nach dem Bade, nackt oder im Bademantel, sind ganz breit und formlos gemalt, als Gegenstand weder sichtbar noch irgendwie interessant. Das Auge, das auf dem Ganzen des Bildes verweilt, ist völlig eingestellt auf den Genuß der feinen, reich differenzierten und geistreich belebten Farbentöne.



München, Frau Marie Barlow
K. SPITZWEG: LUGINSLAND

Diese geistvolle Malerei trägt er nun in die Stimmung seiner poetisch-künstlich empfundenen und aufgebauten Bilder hinein. Nach wie vor malt er interessante Veduten, die sich wie Dekorationen zu einer Oper ausnehmen, aber sie werden geist- und effektvoller im Ausschnitt, in der Verteilung der Flächen, den Größen und Lichtkontrasten. Ein schmales, hohes Format macht die Bilder pointiert, mehr witzig als humoristisch. Mit großen, leeren, sandgelben Wänden weiß er durch momentane grelle Beleuchtungen zuweilen einen exotischen Eindruck zu erzielen, als ob er die Bilder in der Wüste gemalt hätte. Etwas vom Rokokoesprit, wie auf Bildern von Guardi, haben auch seine Veduten, und es ist ganz stilgerecht, daß er zuweilen Rokokofigürchen als Staffage wählt. In einigen Bildern aber, allen voran in Spitzwegs Lieblingsbild „Picknick", einer Schauspielergesellschaft im Freien, ist die Behandlung so breit und fleckig, die Figuren sind so in farbige Flächen aufgelöst, und die Schatten mit farbigen Reflexen aufgehellt, daß sie nur in Menzels geistreichen Malereien der 50er Jahre ein Gegenstück haben. Und doch sind oft gerade dies die Bilder, in denen sich der Biedermeierpoet der 30er Jahre am stärksten verrät. So im Flötenkonzert, wo der Hintergrund zu grünen Massen mit abrupten Konturen zerflossen ist. Ein heller Lichtstreifen fällt hindurch und trifft ein unter dem Baum gelagertes Ehepaar. Ein Farbenakkord von Violettrosa, Kupferrot, von Blau in vielen Nuancen und Sandgelb entsteht im grellen Licht und in lichten Schatten. Die Frau selber ist unkenntlich, nur noch Flecken in der Natur und Objekt eines Wechsels von mannigfachen frei belichteten und im Schatten noch leuchtenden Tönen. Aber der Mann bläst die Flöte und mit einer so unwiderstehlich komisch-sentimentalen Miene, daß man an dem Witz dieser Gestalt hängen bleibt, und der Ernst der Malerei, die man gern in noch größerem Maßstabe genießen würde, daran zugrunde geht. Bei andern Bildern möchte man gerade das Motiv in seiner

Komik deutlicher zu fassen bekommen, wie den behäbigen Herrn Pfarrer, der sich in philiströser Sorgfalt mit seinen Kakteen in seinem Garten beschäftigt und glücklich dabei ist. Die Hauptfigur ist aber nur flüchtig angedeutet in der ganz getupften Malerei mit den köstlich tiefen Tönen der kapriziös verteilten Farben von Fensterladengrün, Blau und Sandgelb. Auf einem andern Bilde, der Gutsherr, der durch die Kornfelder geht, ist infolge der zu guten, farbigen Malerei das eigentliche inhaltliche Motiv so versteckt, daß man das Gemälde zunächst für ein sehr gelungenes Freilichtbild hält, während der eigentliche Witz darin besteht, daß sich selbst die Weiden, die menschenähnliches Aussehen bekommen haben, vor dem gestrengen Herrn verneigen. War bei Blechen die Technik zu klein für die Stimmung, so ist jetzt bei Spitzweg die Gesinnung zu klein für die Technik.



Elberfeld, Kommerzienrat Jung

K. SPITZWEG: FLÖTENKONZERT

Aus den letzten Jahren aber entstammen ein paar Bildchen, die uns den echten Spitzweg wieder zeigen, Bilder, wie der Antiquar, der abgefangene Liebesbrief, der Hypochonder, in denen der Ausschnitt aus einem Straßenprospekt knapp genommen ist, aber in feiner malerischer Berechnung. Trotzdem wird es kein Architekturstück, sondern bleibt szenischer Hintergrund, denn sowohl die Figur, als das, was sie tut, dominiert erzählend im Bilde. Da lehnt sich so ein altes Herrchen, spitznasig, mit Kneifer und Käppi, wie ein alter Schulmeister, zum Fenster seiner Dachstube hinaus und begießt seine Blumen. Zwei Vogelbauer, Efeu, ein Rosenstrauch und darüber der weite Himmel sind seine Welt. Genügsam ist jetzt auch die Farbe und Beleuchtung des Bildes, ein rötlicher, nur das Bauwerk charakterisierender Ton und eine ruhige, gleichmäßige Beleuchtung. Denn hier kommt es wirklich nur darauf an, zuzusehen, mit welcher Andacht der gute Mann seine Rosen begießt. Und ob er es merkt, daß ihm das Fräulein drüben zusieht, denn er ziert sich sichtlich ein wenig. Und nicht umsonst wird er, dem in seinem Schlafrocke so wohl wäre, sich bereits in früher Morgenstunde den Frack angezogen und die Halsbinde so sorgfältig gebunden haben. Das ist wieder so naiv erzählt wie in den 30er Jahren und zwingt uns, von einem zum andern zu sehen, das Bild nicht mit einem Blick zu umfassen. Alles ist so deutlich und uns so nahe gebracht, als

könnten wir es mit Händen greifen, eine freundnachbarliche Malerei. Malerisch ist es etwas breiter, meisterlicher, weniger pedantisch als in den 30er Jahren, mehr Kunst und Poesie, aber doch mit echter Kleinmeisterei, so etwa wie Wilhelm Raabe diese verschwundene Welt in unsere Zeit hineingerettet hat, das Glück des stillen Winkels, Dachstubenpoesie, die im Zeitalter der Industrie nur noch in der Mansarde, zwischen den Dächern der großen Stadt, eine Heimat hat.

Obwohl Spitzweg technisch und farbig so stark den Stimmungsnaturalismus der 50er Jahre vertritt, spielt die trüb getönte Stimmungslandschaft dieses Jahrzehnts kaum eine Rolle in seinem Werk. Am ehesten ist sie noch in seinen Anfängen zu spüren, wo K. D. Friedrich durch einen seiner Schüler, den Maler Stange, auch auf ihn von Einfluß gewesen zu sein scheint. Daher finden wir bei ihm in dieser Zeit die weite, von Dunst erfüllte Landschaft, ein Nebelmeer, und die lyrische Figur, die vom Auslug darüber hinwegschaut. Immer mehr aber wird dann die Landschaft für Klausner und Spaziergänger das idyllische Plätzchen, dessen tüftelig pretiöses Laubwerk mehr an ein künstliches Arrangement von Blumensträußen als an unmittelbar landschaftliche Intimität denken läßt. Erscheint dann einmal in den 50er Jahren wie bei Diaz ein Waldesdickicht, wie von ferne gesehen, undurchdringlich und unzugänglich, ein verschwiegener Ort für Nymphen und eingetaucht in ein gelblich-braunes Licht, das stellenweise zu goldenen Pünktchen sich steigert, dann bleibt auch da vom Waldesdickicht mehr der Eindruck krauser Buketts und künstlicher Phantasiegespinste. Deshalb ist es ihm auch an den bei Diaz ganz malerisch als Lichtflecken erfaßten Nymphenleibern nicht genug, Gnomen kommen und beschleichen sie. Das Motiv siegt.

Aber auch der Maler, den wir als Hauptvertreter der Münchener Landschaftskunst der Generation von 1830 anzusehen gewohnt sind, Karl Rottmann (1798–1850), gelangt weder zur Stimmungslandschaft der 50er Jahre noch bereitet er sie eigentlich vor. Ähnlich wie Blechen widerstrebt auch er dem kleinmeisterlichen Empfinden der 30er Jahre und wendet sich bewußt gegen die intime Landschaft der Wagenbauer und Bürkel. Doch sucht er nicht die formlose Weite, sondern die große Linie und das Konstruktive der Landschaft in der Art von Koch und mit der Gesinnung eines Cornelius. Eins aber verbindet ihn doch auch mit seiner Zeit. Er malt nicht landschaftliche Motive aus Italien, sondern italienische Gegenden und Städte. Bei aller Großzügigkeit fehlt seinen Bildern in den Arkaden des Münchener Hofgartens nicht das Topographische, das Städtebildmäßige und Vordergründige. In späteren Jahren und dem Zyklus berühmter Stätten aus Griechenland, läßt er den farbigen und atmosphärischen Erscheinungen immer mehr Zutritt in die groß gesehenen Gegenden. Ähnlich wie bei Blechen stört dann freilich auch hier die dünne, als Untermalung wirkende Malweise. Die reichen und zauberhaften Beleuchtungen liegen der Gegend auf, beleuchten nicht das

Bild. Sie sind nicht zuerst eine landschaftliche Stimmung, sondern für diese Gegend charakteristische Lufterscheinungen. Auf vielen Bildern verraten eine künstliche, ziegelrötliche Färbung und ein dramatisches Pathos der atmosphärischen Vorgänge und der Beleuchtungen, daß es ihm um die tiefere Bedeutung und historischen Bezüge dieser berühmten Stätten ankommt. Das aber gehört in ein andres Kapitel der Biedermeierzeit hinein als das der intimen Landschaftsmalerei.

Die reine Stimmungsmalerei der 50er Jahre, die auf das Figural-Gegenständliche ganz verzichten kann und schon deshalb am liebsten sich der Landschaft zuwendet, wird erst durch die später geborenen Landschafter Eduard Schleich (1812–1874), Anton Teichlein (1820–1879) und Adolf Lier (1826–1882) realisiert. Vorbereitet hatte der Hamburger Christian Morgenstern, der in den 50er Jahren die Monotonie der bayerischen Hochebenenlandschaft mit dunkelschwärzlichem Stimmungston geschildert hatte, in einer noch etwas befangenen, glatten Art zu malen. Aber durch die nordische Erziehung vorbereitet, war er wohl besonders fähig, für die Münchener den Reiz der weiten Ebenen und Einöden und die Stimmung des Atmosphärischen zu entdecken. Auch Dietrich Langko (1819–1894), der in lockerer, duftiger Technik Flußlandschaften mit der trostlosen Stimmung überschwemmter Fluren malt, ist geborener Hamburger. Schleich, Teichlein und Lier, die auch in Frankreich die breitere Technik sich angeeignet haben – von Teichlein gibt es Motive aus dem Wald von Fontainebleau – malen mit Vorliebe im Walde die ausgeholzten, wirr und unwegsam erscheinenden Lichtungen, auf denen der Dunst aufsteigenden Nebels ruht, oder die sumpfigen Moore der Hochebene, wo Wassertümpel zwischen Erdschollen blinken. Alles tauchen sie in einen braungelblichen Stimmungston düsterer Art, dem die Herbst-, Abend- und Morgenstimmungen besser entgegenkamen als Sommer und Tageshelle. Und doch möchte man es als ein Durchbrechen münchnerischen Temperamentes empfinden, wenn zuweilen die stärker strahlende Sonne dem Braun goldener leuchtende Töne entlockt, oder Gewitterwolken neben durchdringenden Sonnenstrahlen einen belebenden Rhythmus der gedrückten Stimmung flacher Sumpfgegenden mitteilen. Besonders Schleich hat in weiten Landschaften mit erntenden Bauern, wo das Terrain in buckligen Hügeln sich wirft und alles atmosphärisch dampft, ein Pathos wie die Landschaften von Rubens. In dieser gleichartigen Stimmung aber von sumpfigen Mooren in München, brauner Heide in Hamburg und staubigfahler Steppe in Österreich zeigt sich, wie gleichmäßig überall die Malerei in dieser Zeit, die Schopenhauers Weltanschauung jetzt erst zu Ehren brachte, und in der Wagners reinste Stimmungsoper – Tristan und Isolde – enstand, auf dasselbe Ziel hinstrebte.

Das Bild der süddeutschen Malerei wird bereichert durch Künstler, die im südwestlichen Deutschland, Baden, Hessen, Frankfurt am Main gelebt und geschaffen haben. Aber von

einer die Biedermeierzeit repräsentierenden Bedeutung wie Krüger, Waldmüller, Spitzweg wird man hier vergebens einen Künstler suchen. Auch einen so ausgeprägten Lokalcharakter und eine so konsequente Entwicklung wie in Hamburg, Berlin, Wien und München findet man hier nicht. Gegenüber der norddeutschen Malerei teilt diese südwestliche mit München, auch mit Wien den Hang zum gemütlich Plaudernden und eine sinnige, lebensfrohe Beschaulichkeit. Zum Teil hat sie ihre Hauptbedeutung in der poetisierenden Malerei der Nachromantik. In Frankfurt hat durch Philipp Veit die nazarenische Kunst eine Heimat gefunden und sich milder und auch malerisch weicher geäußert als bei Cornelius in München. Hier in Baden und Hessen ist die sinnige, seelisch und künstlerisch fein gestimmte Waldpoesie der Nachromantik so recht zu Hause und hat die Landschaften von K. Ph. Fohr, Ernst Fries, Helmsdorf und Issel entstehen lassen. Von deren Blick für das Duftig-Zarte in der Landschaft rettet sich in die Biedermeierzeit etwas hinein in den Werken von Heinrich Schillbach (1898–1851), der in Blicken über Gärten und Dächer, in Wolkenphänomenen und Himmelsfärbungen Impressionen skizziert, die dieselbe Unmittelbarkeit des Sehens und Empfindens wie bei Blechen und Wasmann offenbaren. Interessant ist, daß die Beobachtung dieser natürlichen Lichtphänomene durch den in Heidelberg lebenden englischen Maler Wallis auch hier zu Turner in Beziehung getreten sein könnte. Wie Blechen ist Schillbach ein unvergleichlicher Skizzierer. Aber in ausgeführten Landschaften wird auch er sorgfältig und liebt er reiche, topographisch entfaltete Gegenden. Der Heidelberger Georg Friedr. Schmidt (1808–1873) umgibt seine Landschaften und seine Bildnisse mit einem still feierlichen Klang gehaltener Farben und Formen.



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

E. SCHLEICH: ABENDLANDSCHAFT

Im Tierstück erkennen wir die Entwicklung zur Biedermeiermalerei hin in der scharfen, festen Zeichnung und Modellierung, mit der Karl Kuntz nach 1810 das romantische Tieridyll seiner früheren Zeit überwindet. Bei Rudolf Kuntz (1797–1848) wird die Malerei von Pferden glatt und gestriegelt wie bei Krüger, um sich bei Robert Eberle (1815–1862) wieder in eine weichere, die Dinge durch Helldunkel einigende Behandlung zu wandeln. Man denkt an Steffeck dabei. Aber charakteristisch gerade den Berlinern gegenüber ist, daß



Karlsruhe, Kunsthallen *Aus: Beringer, Die Badische Malerei*

JOH. BAPT. KIRNER: PREISDIPLOM

jedesmal, wenn die Malweise weicher und verschmolzener wird, das Tierstück dem sentimentalen Schäferstück des 18. Jahrhunderts verwandt wird. Es wird poetisch und ein genrehaft erzählender Zug mischt sich ein.

Auch das Architekturbild im Werk des Malers A. v. Bayer (1803–1875) wird am reizvollsten in der Darstellung phantastischer Klosterhallen und -säle und einer geisterhaften Beleuchtung im Stil der 50er Jahre.

So tritt denn auch die rein sachliche Land- und Leuteschilderung zurück hinter dem gemütlich humoristischen Genrebild. Für den Plauderton dieser Malerei ist bezeichnend, daß bei Joh. Bapt. Kirner (1806–1866), dem Vertreter des Dorfgenres, eines der ersten durchschlagenden Bilder eine Bauerngesellschaft schildert, die einem von der Revolution erzählenden Schweizergardisten zuhört. Die Stimmung dieser Leute teilt man selber vor diesen Bildern. Auf einem anderen Bilde wird ein Preisdiplom für das landwirtschaftliche Fest verliehen, und hier wie dort bietet sich dem Künstler Gelegenheit, eine reiche horchende Menge zusammenzuführen und in einzelnen Charaktertypen zu schildern. In einer tiefen, gemütlich warmen Färbung sind diese Bilder gehalten, nicht so malerisch kultiviert und glatt, wie die Waldmüllers, aber auch nicht so derb wie die Bauernbilder Bürkels oder von dessen Landsmann Enhuber. Es ist echte Schwarzwälder Kunst. In Italien malt er drollige Kinderszenen, unter anderem eine reizende Kinderparade, in der die biedermeierische Genügsamkeit durch das Minimum von Kleidung demonstriert wird, mit der der italienische Lausbub auskommt. Auch Theodor Weller (1802–1880) pflegt ein biedermeierisches italienisches Bauerngenre, ohne jene heroische Note, mit der Robert die Söhne der Campagna darstellte. Es ist ein harmloses Berichten von dem vergnügten Treiben der römischen Bauern, harmloser auch als bei Bürkel, bei dem sich der italienische Landmann immer dem Typus des Briganten nähert.

Die ausgeprägteste Eigenart hat wohl die Frankfurter Malerei. Hier hat man den Eindruck, als ob die helle, verblasene Malweise einer Reihe von Frankfurter Malern dem muscheligen, die Konsonanten abschleifenden Dialekt dieser Gegend entspräche. In den mit

feinster Akribie ausgeführten Landschaften und Stadtbildern von Carl Morgenstern (1811 bis 1893) ist das die Fülle Einende ein ganz zarter, heller, oft wie ein Schleier wirkender Ton. Bezeichnender noch ist für Frankfurt das Unbestimmte und Unentschiedene des Vortrags, der bewirkt hat, daß sich die frankfurtische Eigenart erst in den 50er Jahren, in der Kronberger Malerschule ganz entfaltete, als ihr die verschwimmende Technik des Stimmungsnaturalismus entgegenkam. Der Begründer dieser in Kronberg im Taunus sich ansiedelnden Malerschule und der Frankfurter Biedermeiermalerei ist der Bauern- und Dorfmaler Jacob Fürchtegott Dielmann (1809–1885). Schon seine frühen, noch fest und sorgfältig gemalten Bauernbilder sind blaß, hell weißlich und fast farblos. Deshalb ist ihm auch der gemütliche Winkel im Dorfe mit weißen Wänden der Häuser, von denen eine Freitreppe zum hell belichteten staubigen Vorplatz herabführt, mehr als die Personen und die Genreszene. Seine Kunst ist ausgesprochen landschaftlich. Später wird dann auch seine Technik lockerer, zerfahrener, aber immer hell und blaß auch in den Schatten und voller Sonnenflecken, die wie Flocken herumwirbeln. Bei Anton Burger (1824–1905) tritt das Motiv, die hübsche wohnliche Dorfecke, mehr zurück.[1] Eine wie zerzaust wirkende luftig blasse Malerei löst das Motiv noch mehr in eine allgemeine Stimmung auf. Auch geht Burger in die große Stadt, um mit reichen Schiebungen der Giebelhäuser, interessanten Lichtgegensätzen und Größenkontrasten eine Straßenimpression wie Eduard Hildebrandt oder auch wie Spitzweg zu entwerfen. Die helle Färbung macht die Häuser leicht wie Papierhäuser. In Interieurbildern mit kartenspielenden Bauern oder dörflichen Handwerkern herrscht ein geheimnisvolles Dunkel mit zerrissenen Lichtern, daß das Genremotiv malerisch lebhaft, bizarr wird, und man im ersten Augenblick eher an einen Alchimisten als an einen Dorfschmied oder an Falschspieler als an Bauern denkt. Oder die Interieurs werden ganz auf die Wirkung des in der Tiefe verschwebenden Dunkels und des von hinten einfallenden Lichtes gestellt, daß sich die Figuren darin verlieren. Ein feiner lehmgelber oder blaßgrauer Ton, der an Israelsche Interieurbilder vorausdenken läßt, charakterisiert die frankfurtische Art. Besonders aber in Landschaften, wo Bäume gegen den Himmel gestellt sind und mit



Frankfurt a. M., Privatbesitz *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

JAC. FÜRCHTEGOTT DIELMANN: BAUERNHOF

dünnem Laubwerk fast in Luft zerfließen, daß das ganze Bild nur noch trüber Hauch zu sein scheint, kommt der graue matte Ton zur Geltung. Auch diese Landschaften haben mit der Schule von Fontainebleau die gedämpfte Stimmung gemein. Es ist der silbrig graue Ton Corotscher Bilder, den man hier wiederfindet, vor allem in den Bildern von Peter Burnitz (1824 bis 1886), bei dem auch die Corotschen Motive von Bäumen, die sich über ein Wasser oder eine Wiesenhalde neigen und an den Rändern ganz zerhauchen, immer wiederkehren. Darin eintöniger als Burger, ist er es auch in der Malweise, indem der gedämpfte, hellgrüngraue Ton wie Staub, matt und unnuanciert auf den Bächen, Wiesen und Bäumen liegt. Burger ist reicher, poetischer und geistreicher in seinen Bildern und im Stoffgebiet. Weißlich grau sind schließlich die Pferdebilder von Adolf Schreyer (1828–1899), Schilderungen serbischen Volkslebens mit einer Stimmung wie an sandigen Flußufern im ausgesengten heißesten Sommer, Pettenkofens Pußtabildern verwandt, aber durch diese Blässe der mollig flockigen Malerei von ihnen unterschieden. Auf Grundlage dieses fein verstäubenden Grau entwickelt er dann immer mehr die Bravour eines zart leuchtenden Farbenbuketts und hinreißender Bewegungen toll dahinjagender Gespanne. Die Schwermut Pettenkofenscher Zigeunerpsychologie wird zur zirkushaft phantastischen Parade der wilden Beherrscher von Wüste und Steppe. Diese Eigenart der Kronberger Schule mit diesem noch in Bildern von Eysen, Scholderer, Thoma, Trübner nachwirkenden matthellen Frankfurter Grün ist deshalb so auffällig, weil gerade in den 50er Jahren die lokalen Besonderheiten sich abschleifen und, durch französische Schulung genährt, sich eine internationalere Kunst durchsetzt.

Diese Freiheit eines rein malerischen Schauens besitzt im reichsten Maße der Hanauer Maler Karl Hausmann (1825–1886). In der künstlerischen Auffassung der Welt, den tief dunklen Farben und ihrer schwülen Temperatur ist er Menzel verwandt. Auch in dem, was Hausmann von französischem Geist aufnimmt, kommt er Menzel am nächsten. So ist ein Meeresstrand, von der französischen Küste hergenommen und mit französischen Augen gesehen, völlig allgemein und heimatlos. Man sieht nichts als eine dünige Fläche am Wasser, auf der sich Figuren regellos zerstreut lagern. Aber diese wirken nur als dunkle, purpurne Flecken auf dem leuchtenden bernsteingelben Ton des Sandes, dem das blasse Blau des Meeres und die blauen Schatten der Figuren das Komplement hergeben. Dick und fett sitzt die Farbe auf und zwingt, Abstand vom Bilde zu nehmen und es nur als fleckigen Gesamteindruck zu genießen. Malt er Galeerensträflinge, so nur als wüstes Durcheinander von Personen, die Körper flach gehalten und mit spröder Silhouette gegen die gelbliche Wand abgesetzt. Ein Bild der Ostermesse in der Sixtinischen Kapelle ist von erschütternder Raumwirkung, mächtig erscheinen die Dimensionen der Architektur, und im Kontrast dazu klein die Figuren, die zufällig, abrupt im Raum zerstreut sind. Der Raum



Berlin, Nationalgalerie FRIEDRICH KARL HAUSMANN: WALLFAHRT IN DER CAMPAGNA *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

ist erfüllt von mystischem, nur hier und da durch aufzuckende Lichter erhelltem Dunkel. Alles ist farbig, indem auf klarem, großflächigem grünem Grunde ein immer wiederkehrendes, verhaltenes Rot an den unzusammenhängendsten Stellen aus dem Dunkel herauszüngelt, unglaublich nervös und quälend. Das Bild aber, das uns am schnellsten in die Stimmung der 50er Jahre hineinführt, ist die Wallfahrt in der Campagna. Durch unheilbrütende Abendstimmung geht der Zug über ein Gebirgsplateau im Leeren, Einöden. Alles ist zu schweren, sehr wechselnden Farben zusammengekocht, der Zug zu Farbenflecken zusammengeballt, aus denen die weißen Tücher von Frauen wie gellende Hilferufe herausbrechen. Auch das ist Stimmung quälender Natur, und es zeigt, wie nun auch das Objekt der heroischen Landschaftskunst in den Stimmungsnaturalismus der Moore, Steppen, Heiden hineingezogen wird. Wenn aber Ruths, Pettenkofen, die Münchener Landschafter wie Schleich am reinsten die Stimmung dieser Zeit offenbaren, so Hausmann und Menzel ihre malerische Kultur.

Die illustrative Malerei der Biedermeierzeit

Monumentalität und Biedermeierzeit sind Gegensätze, die sich ausschließen. Wenn es eine Monumentalkunst in dieser Zeit gibt, so besteht sie nur darin, daß gewisse Aufgaben wie die der architektonischen Wandmalerei von Kirchen und Königen in Auftrag gegeben wurden, und daß das Format eine monumentale Behandlung verlangte. Aber Auffassung und künstlerische Form waren von jeder Monumentalität weit entfernt. Die Gesinnung war auf alles Kleine und Kleinliche gerichtet, der Blick eng und befangen, eine Kleinstädterei des Denkens beherrschte nicht nur die Politik, sondern auch die Kunst. So wurden jetzt die erhabensten Ideen des religiösen Bewußtseins, denen die Nazarener eine alles Gegenwärtige übersteigende mittelalterliche Größe und Personalität wieder verschaffen wollten, diesem kleinbürgerlichen Bewußtsein mundgerecht gemacht. Das Wunderbare des Glaubens wurde zum poetischen Zauber des Märchens, das Unfaßbare des Überirdischen zum geisterhaften, phantastischen Naturwesen. Für eine kindliche Phantasie und ein kindliches Gemüt wird alles zurechtgerückt. Die religiösen Stoffe selber werden märchenhaft dargestellt. Führich, Schwind, Steinle sind die malenden Märchenpoeten der Zeit. Eines der bekanntesten Bilder von Josef Führich (1800–1876) stellt den Gang Mariens über das Gebirge dar, also eine Szene, die für die eigentliche biblische Handlung, die Heimsuchung, belanglos ist, einen Zwischenakt mit Waldesstimmung und Naturfreude. Engel umschweben und geleiten die Jungfrau und werfen Rosen auf sie, deren sie in schüchterner Bescheidenheit nicht achtet, wie eine Märchenprinzessin, die von einer Fee geleitet wird. Josef hinter ihr hebt die Blumen auf. Engel sitzen am Weg und singen im Chorus. Es ist alles poetisch und lieblich, nicht religiös. Das Gebirge, durch das sie schreitet, ist deutscher Wald mit seiner Märchenstimmung. Oder wie eine Märchenerscheinung sitzt Maria mit dem Kinde, vom Glanz des Heiligenscheines umflossen, zwischen mächtigen Tannen und Eichen, und vor dieser lieblichen Erscheinung kniet schwärmerisch ein junger Ritter; zwei alte Germanenkrieger, auf ihren Schild gelehnt, staunen sinnend das holde Wunder an. Weiterhin rührt eine Frau für ihre Kinder die Suppe an, und zur Rechten spricht ein Mönch eifrig zu begierig horchenden Kindern. Auf dem Wildbach aber treibt ein Schild mit einem nackten Knäblein den Strom hinab und wird von einem Mönch aufgefangen. Wie ist das alles Märchenort, Märchenerzählung, und

das Märchen selber. Das Bild aber nennt sich die Einführung des Christentums in den deutschen Wäldern.



Wien, Österr. Galerie — Phot. F. Bruckmann A.-G., München

J. v. FÜHRICH: GANG MARIENS ÜBER DAS GEBIRGE (1841)

So wird das Märchen das Wunderbare, das nicht ernst genommen zu werden brauchte, nur poetisch unterhaltend wirkte. Es verrät, wie die Zeit im Grunde unreligiös empfand, dieselbe Zeit, in der David Friedrich Strauß im Leben Jesu die Wundertaten Christi für Mythen erklärte. Zugleich erlaubte das Märchen, den erhabenen Inhalt der Religion zu verniedlichen und das Unnatürliche so realistisch und handgreiflich in einer Art von primitivem Naturalismus darzustellen, wie sich das Kind das Wunderbare denkt, einfach und deshalb für erfahrene Naturauffassung ungesetzlich, aber nicht phantastisch, unnatürlich, aber nicht übernatürlich.

War es von je die Aufgabe der Monumentalkunst gewesen, repräsentative Gestalten zur Verkörperung eines Prinzips hinzustellen, und war das Bemühen des Klassizismus wie der Nazarener daran gescheitert, daß diese idealen Gestalten nicht mehr in der Tradition fortlebten, und daß für die Repräsentation keine ursprüngliche, formgebundene Lebenshaltung mehr gegeben war, so verläßt man jetzt diese Repräsentation ganz und ersetzt sie durch Geschichten, die etwas erzählen und das Gemüt beschäftigen, statt erhaben und vorbildlich zu wirken. Märchen und Legende sind Themen der religiösen Malerei, Geschichten und Geschichte die der politisch monumentalen. Und wenn sich Cornelius mühte, die mangelnde Tradition personaler Vorstellungen in der religiösen Kunst zu ersetzen durch Ideen, deren Deutung sich aus dem erhabenen Geschehen von selbst ergeben sollte, so werden jetzt die Ideen durch Beispiele aus der Geschichte mit erläuternden Unterschriften ersetzt. Hermann Stilke (1803–1860) hatte im Schloß Stolzenfels Ideen wie Gerechtigkeit, Tapferkeit, Treue zu malen, das Lieblingsgebiet der Personifikation plastischer Monumentalkunst. Stilke aber stellt die Treue dar durch die Geschichte der Aufopferung Hermanns von Siebeneichen für Kaiser Friedrich Barbarossa. Die Tapferkeit wird illustriert durch die Szene, wie der blinde König Johann von Böhmen sein Pferd mit denen von zwei andern Rittern zusammenbinden

läßt, um sich in die Schlacht zu stürzen, wo er den Heldentod findet. Carl Rahl (1812–1865) sollte in Wien im Waffenmuseum Bilder zur Verherrlichung von Kriegen malen, die zur Erhaltung der Nationalität, Erweiterung der Kultur, zur Verteidigung des Heimatherdes und zur Befestigung des Rechtszustandes geführt wurden. Er stellte immer eine historische Persönlichkeit und einen geschichtlichen Vorgang untereinander und verlangte nun, daß man genug Geschichtskenner sei, um bei der Gestalt Gideons und der Befreiung der Ostmark durch Karls des Großen Avarersieg, bei Josua und der Erstürmung der Ptolemais durch Leopold den Tugendhaften, bei David und dem Sieg Friedrichs des Streitbaren über die Mongolen bei Neustadt, und schließlich bei dem Erzengel Michael und dem Sieg Rudolfs von Habsburg über Ottokar auf dem Marchfelde die Anspielungen zu verstehen auf die Ideen von Nationalitätserhaltung, Kulturverbreitung, Heimatsverteidigung und Sieg des Rechts über Ursurpation. Und Schwind symbolisiert die Lebensstationen in der Symphonie durch Schilderung zeitgenössischer Begebenheiten aus seinem Freundeskreise mit porträthafter Charakterisierung der einzelnen Figuren. So gab es immer etwas zu sehen, aber man brauchte sich nicht imponieren zu lassen.



Posen, Kaiser-Friedrich-Museum JULIUS HÜBNER: MELUSINE (1841)

Das Gefühl, mit dem diese Geschichten vorgetragen werden, ist eine ausgesprochene Rührseligkeit, kein sittliches Pathos, wie bei den Malern des abstrakten Klassizismus. Nicht Achtung, nicht Ehrfurcht verlangen diese gemalten Propheten und Heiligen, sondern Mitgefühl, mit denen man sich ihnen auf gut bürgerlich gleichstellen konnte. Recht menschlich und zur Teilnahme einladend wird alles dargestellt. Jakob und Rahel, die sich wie zwei Dorfkinder begegnen und küssen, Christus, der mit seinen Jüngern wie eine Schar von Naturschwärmern unter einem üppigen Baum lagert am Rande des Kornfeldes und die Worte spricht: „Sehet hin auf die Vögel des Himmels!“, Josef und Maria von Haus zu Haus wandernd und Herberge suchend, das sind Themen, die Führich gern und ausdrucksvoll behandelt. Auf einem Bilde geht Christus im Mondschein mit den Jüngern durch die Felder und hält den Lieblingsjünger Johannes wie einen Freund bei der Hand. Die heilige Cäcilie von Scheffer von Leonardshof (1795–1822) liegt wie eine vor Liebesgram gestorbene Jungfrau am Boden.

Engel beugen sich über sie und lassen Palmenwedel auf sie fallen. Am berühmtesten aber sind doch die trauernden Juden, „An den Wassern Babylons saßen sie und weinten", und der trauernde Jeremias von Eduard Bendemann (1811–1889) geworden. Diese Düsseldorfer Künstler sollen selbst ihre Bilder nur unter Tränen gemalt haben. Und da von alttestamentlicher Größe diesen trauernden Patriarchen kaum mehr innewohnte als gewissen Charaktertypen dieser Rasse überhaupt, so unterscheiden sich diese religiösen Bilder nicht sehr vom gewöhnlichen Genrebild der Pfändungen und Wildschützen oder den genrehaften Illustrationen volksliedhafter Gedichte. So leicht wie die Tränen kamen, ebenso leicht wurde der Spott auf diese Tränenseligkeit, und zu den trauernden Juden gesellten sich Schrödters trauernde Lohgerber, die am Bache sitzen und weinen, weil ihnen die Felle weggeschwommen.



Posen, Kaiser-Friedrich-Museum

CARL FERD. SOHN: DIE BEIDEN LEONOREN (1838)

Bewegte sich das Gefühl nach der positiven Seite, dann gerieten die Künstler leicht ins Süßliche. Eine weibliche Empfindsamkeit bemächtigte sich der männlichsten Stoffe, und so ist es kein Wunder, daß die Hauptgestalten dieser Kunst Jungfrauen und Kinder werden. Die Monumentalkunst wird eine Blüte des weiblichen Genres. Christian Köhler (1809–1861), der als Vertreter des „heroischen" Genres galt, entlädt seinen Heroismus in der Schilderung bacchantisch mit Harfen, Schellen und Tamburin rasender Frauen. Wer wollte sie alle aufzählen, die Mignon und Semiramis, die Judith, Julia und Cornelia, Goethes und Bürgers Leonoren, die Genoveva und die heilige Elisabeth, die Märchenjungfrauen und Madonnen, die niedlich und schwärmend, verzückt oder mitleiderregend die Ausstellungen füllten? Die beiden Leonoren von Carl Ferd. Sohn (1805–1867) können als Vertreterinnen des ganzen Geschlechts dienen, Frauengestalten, die leicht als monumentale, würdevolle Figuren hätten gebildet werden können, denn die Betonung des Figürlichen und eine gewisse repräsentative Anordnung knüpft an monumentale Bildkompositionen an. Aber aus der Repräsentation wird eine gefühlvolle Anekdote, die betrübte und die heiter tröstende Freundin, und die Gedanken

des Beschauers werden sofort nach dem Grunde der Betrübnis fragen, der in solchen Fällen meist nicht sehr fern liegt. Die Figuren selbst aber haben so wenig Fürstliches, in bunter reicher Tracht erinnern sie an kultivierte Dorfschönen, und im Ausdruck des Gesichtes erheben sie sich kaum über die versüßte Lieblichkeit des Dorfgenres dieser Zeit. Ein Schmachten herrscht im Ausdruck, in jeder Linie und Farbe, das den Geschmack der 30er Jahre repräsentiert.



Posen, Kaiser-Friedrich-Museum

EDUARD STEINBRÜCK: MARIA BEI DEN ELFEN

Und ebenso reich ist in der Monumental-, dekorativen und illustrativen Kunst das kindliche Genre vertreten, ja vielleicht ist diese Zeit darin am glücklichsten. Von einem Maler wie Eduard Steinbrück (1803–1882) lebt nur die Darstellung „badender Kinder“ in der Kunstgeschichte fort. Kinderfriese sind ein beliebtes Dekorationsmotiv, dessen sich u. a. Mintrop, Schwind, von Kaulbach bedienten, um Welt- und Menschenleben zu verniedlichen, indem man es in Kinderszenen symbolisierte. Der Maler, dessen biedere Zufriedenheit im engsten Kreise, dessen liebenswürdiges Philistertum ihn zu einem der echtesten Vertreter dieser Zeit gemacht haben, Ludwig Richter (1803–1884), ist unerschöpflich in den Darstellungen des Lebens der Kinder und hat in solchen Dingen Unvergängliches geschaffen, und da er sich, wie kein andrer, zu bescheiden wußte, auch in seiner Art Vollkommenes. Kinder sind es, die in seinem bekannten Bilde, dem Hochzeitszug, vorausziehen, Kinder sind selbst noch das Brautpaar, und Kinder sitzen am Wege und schreien Hurra. Und alles spielt sich wieder ab im deutschen Walde und so lieblich und sonnig und ohne alle Umstände, wie nur im Kindermärchen.

Kinderszenen sind es ferner, mit denen die Geschichtsanekdote eines Theodor Hildebrandt (1804 bis 1874) am liebsten arbeitet. Wie heute im Kinematographen das naive Publikum mit den Geschichten unschuldig leidender Kinder am leichtesten gerührt wird, so diese naive Zeit durch die Gegenüberstellung unschuldiger Kinder und ihrer Henker. Wie ergreifend, wenn die lieblichen



Dresden, Staatl. Gemäldegalerie — Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

LUDWIG RICHTER: BRAUTZUG (1847)

Knaben Eduards IV. brüderlich zärtlich aneinandergeschmiegt auf dem Bett liegen, und bei dem Anblick selbst die gedungenen Mörder schwankend werden. Oder wie effektvoll, wenn ein schnauzbärtiger Krieger in rauher Kampfesrüstung – bei Lessing ist es ein Räuber – mit seinem Knäblein scherzt, für den die Waffen des Krieges harmloses Spielzeug sind. Wie gefunden aber waren für diese Künstler Themen, in denen sich weibliche Zärtlichkeit mit kindlicher Niedlichkeit vereinigen ließen, wie Genoveva, die Auffindung Mosis oder Hagar und Ismael, in welchem Falle das alttestamentliche Thema auch nicht anders wie das des Volksmärchens behandelt wurde, d.h. anekdotisch legendär.



Posen, Kaiser-Friedrich-Museum

THEODOR HILDEBRANDT: DIE SÖHNE EDUARDS IV. (1836)

Drängte so alles in dieser Zeit auf eine Behandlung monumentaler Aufgaben in einem unmonumentalen Sinne, von Ideen zu Anekdoten, vom Repräsentativen zum poetisch Unterhaltenden, vom pathetisch Imponierenden zum Rührenden, vom Erhabenen zum Familiären, so liegt dem eine Gesinnung zugrunde, die dem Protestantismus näher steht als dem Katholizismus. Und so ist es kein Wunder, daß nun auch bewußt Front gemacht wird gegen jene Ideale der dem Mittelalter und dem Katholizismus zugewandten Romantik der Nazarener. In Düsseldorf, wo W. von Schadow, der Genosse Veits und Overbecks in Rom und wie jene katholisch geworden, die nazarenischen Traditionen der kirchlichen Kunst fortsetzte, malte Lessing seine Hußbilder, die ihn in Konflikt mit Schadow brachten und Veit veranlaßten, als eines der Bilder für das Städelsche Institut erworben wurde, seinen Abschied zu nehmen. Wenn diese Bilder, Huß vor dem Konzil predigend, Huß auf dem Scheiterhaufen, so wenig, ja gar nichts Agitatorisches haben, so beweist es nur wieder, wie zahm die Zeit war, der auch der Protest zur Anekdote oder zur ergötzlichen Unterhaltung wurde. Die Aufregung Schadows und Veits verrät aber doch, wie sehr hier ein Gegensatz gegen die vorige Generation bestand. Die Vorliebe der Restaurationszeit für den Heroismus und den Adel der Gesinnung mittelalterlicher Ritter, der



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

THEODOR HILDEBRANDT: KRIEGER MIT KIND (1832)

wieder auflebende Feudalismus der Ritter, die jetzt ja nur noch als Märchenprinzen weiterlebten, fand seine naturgemäße Verspottung in der Person des fahrenden Ritters Don Quichotte, den Adolf Schrödter (1805–1875) sich für seine Spezialität humoristischer Genrebilder zum Helden nahm. Aber auch da werden wir bei dem berühmtesten der Don-Quichotte-Bilder, Don Quichotte im Studierzimmer, jede Schärfe der Satire vermissen und nur einen harmlosen Spintiseur und Sammler alter Schmöker inmitten einer amüsanten Unordnung zu sehen glauben, ja bei dem malerischen Reichtum des Bildes möchten wir fast wünschen, daß mit noch weniger Witz und mehr Behagen hier ein reines Interieurstück im holländischen Sinne geschaffen wäre, so etwa wie in dem reizenden Bilde von Meno Mühlig (1823–1873), das weniger glänzend gemalt, doch die Stimmung des Raumes, die behagliche Beschaulichkeit der Person und die unmalerische, gemütsbewegende Füllung des Raumes mit Gegenständen einer schrulligen Sammlung ganz biedermeierisch zum Ausdruck bringt. Die markanteste Satire auf die Monumentalmalerei hat sich Kaulbach in den Fresken geleistet, die er im Auftrage König Ludwigs I. von Bayern an der Außenwand der neuen Pinakothek ausführte. Wie da Cornelius, Overbeck und Veit im Frack zu dreien auf dem Flügelroß gegen die Schimäre des Zopfes mit Schwert und Banner andringen, wird das ganze Nazarenertum als ungeheure Donquichotterie verspottet. Man hat Kaulbach den Totengräber der Romantik genannt. Aber die Romantik, die er begraben hatte, die der Nazarener, war längst tot, ehe er sie begraben half.

So ganz fehlt auch die Einsicht in die Beschränktheit der eignen Zeit und des bürgerlichen Philistertums nicht. Einer Satire nach oben hin entsprach die nach unten. Joh. Peter Hasenclever (1810–1853) ist es, der in Bildern wie dem „Lesekabinett", der „Weinprobe", eine Gesellschaft kleinstädtischer Philister zusammenführt und seine Ironie darauf beschränkt, mit leiser Übertreibung ihrer Wichtigtuerei in kleinen Dingen möglichst individuelle Typen porträt-

mäßig glatt und genau zu geben. Aber es ist doch mehr Humor als Ironie, die Gemütlichkeit in ihrer Komik vermag nur ein vergnügliches Behagen auszulösen. In Hasenclevers berühmtestem Bilde, Jobs im Examen, sollte die Pedanterie des Examens und der Examinatoren aufs Korn genommen werden. Aber auch hier kommt der Künstler nicht weiter als zu einer reichen Auswahl sehr origineller, aber selber mehr belustigter als belustigender Charaktertypen. Der Witz wird erst dem sich erschließen, der sich die entsprechenden Verse der Jobsiade vor dem Bilde rezitiert. Denn malerisch ist das Bild ein sehr diskretes Stück in seiner feinen grauen Tönung, ein schönes Beispiel für die tonige Haltung der Bilder der 40er Jahre. Auch die Sentimentalität der Romantiker und der eigenen Zeit verspottet Hasenclever in einem niedlichen kleinen Bildchen in Düsseldorf, wo ein Mädchen vor dem Schlafengehen am Fenster sitzt und in den Mond hineinsieht, der sich in der eben die Wange herabrollenden Träne blinkend spiegelt. Der Trotz gegen Pedanterie und Philistertum versteigt sich nicht weiter als zum vergnügten Pokulieren. So hat Hasenclever sich selbst gemalt, im weichen Hemd mit fallendem Kragen neben dem Weinfaß, das als Tisch dient, besetzt mit Flaschen und Gläsern. Den Römer schwenkt er hoch in der Rechten. Tod den Philistern! hieß es bei Brentano. Jetzt: Na, Prost!

Der Stil dieser Ideenkunst der Biedermeierzeit, soweit er nicht wie bei den religiösen Malern noch stark von den Nazarenern abhängig ist im großen Format sowohl wie in einer feierlichen Komposition, ist bedingt durch den Naturalismus der Zeit, d. h. jene Tendenz, bei allen Darstellungen der Natur immer den Gedanken an ein bestimmtes Vorbild nahe zu legen, immer zu porträtieren und die Züge dieses Vorbildes möglichst getreu und im einzelnen Zug für Zug abzuschreiben. Was für die Sinnenkünstler das Naturvorbild ist, das ist für die Gedankenkünstler die wörtliche Vorlage eines Dichtwerkes oder sonst eines



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

ADOLF SCHRÖDTER: DON QUIXOTE IM STUDIERZIMMER (1834)

literarischen Produktes. Die Klassizisten hatten sich bemüht, allgemeine menschliche Ideen, Tag und Nacht, zu personifizieren, die Nazarener, den überlieferten Gestalten des Glaubens zu neuer Glorifikation zu verhelfen, jetzt tritt an Stelle der Personifikation die Illustration, Verbalillustration, die wörtliche Übersetzung eines geschriebenen Textes. Dichtungen sind die meisten Themen der Bilder entnommen, und der Illustration von Dichtungen haben sich alle Künstler der Zeit einmal gewidmet, mit jenem Versuch, das Gelesene wörtlich ins Bild zu übersetzen, der uns heute nicht nur überflüssige Wiederholung, sondern auch unmögliches, barbarisches Bemühen erscheint, weil der Duft und die Stimmung des Dichterwortes durch zu große Deutlichkeit zerstört wird. Das Freskobild an der Außenwand des Schlosses Stolzenfels stellte dar: „Kurfürst Werner von Trier empfängt am 30. August 1400 den neugewählten Deutschen Kaiser Ruprecht von der Pfalz und seinen Neffen, den Grafen von Hohenzollern, am Fuße der Burg Stolzenfels als Gäste“, und wer vermöchte den Inhalt des Bildes zu entziffern, der nicht diesen Text zu lesen bekommt.

Das ist ja auch das Wesen des Anekdotenbildes dieser Zeit, daß es nicht bloß wie das echte Genre menschliche, zur Teilnahme lockende Situationen vorführt, sondern etwas erzählt, dessen Voraussetzung man kennen, dessen Ausgang man wissen möchte. Schon wenn Enhuber uns bayrische Bauern in einem Wirtshaus vorführt, ist es ihm nicht genug mit der komischen Charakteristik der Typen des Schneiders, des Schmiedes, des Müllers und andrer, nein, wie im Witzblatt tritt in die Tür eine keifende Frau, und man sieht den Schneider eiligst unter dem Tisch sich verkriechen, während der Hausknecht und der Schmied ihn mit der Schürze zu bedecken sich bemühen. Brennend gern möchte man bei „Middys Predigt“ von Ritter erfahren, was der kleine selbstbewußte Kadett den drei vergnügten Matrosen vor ihm zu predigen hat, oder bei Jordans Heiratsantrag auf Helgoland, ob sie wohl ja sagt, und bei all den Schiffen in Nöten und Rettungsbooten,



Mannheim, Kunsthalle *Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg*

MENO MÜHLIG: INTERIEUR

ob nicht doch noch ein glückliches Ende eintreten wird.

Auch war man durchaus bemüht, in Farbe und Zeichnung natürlich zu sein, Zeit- und Lokalkolorit in die Darstellungen hineinzubringen. Wie bezeichnend ist es, das Ph. Veit die Auffindung Mosis jetzt in ägyptischen Kostümen darstellt. Aber ganz im naturalistischen Geiste der Zeit hält man sich auch da an gegebene Vorbilde, schreibt sie wörtlich ab und gibt so den dichterischen Vorgängen eine modellmäßige Wahrheit statt der dichterischen. Hildebrandt hat zu seinem „Krieger und sein Kind" der Ulanenrittmeister von Sydow gesessen, und damit der Kettenpanzer möglichst naturgetreu ausfiele, benutzte der Maler eine Kettenbörse aus Stahl, wie sie in jener Zeit Mode war, als Vorbild. Zu den Räubern und Rittern wurden die Modelle von der Straße benutzt. Anständige Leute und Spießbürger in historisches Kostüm gesteckt, mußten für die wildesten historischen Vorgänge posieren, so daß die Szenen wirken wie von einer Dilettantenbühne gespielt. Als Hildebrandt Lear und Cordelia trauernd malte, benutzte er das Porträt des Schauspielers Devrient. Goethes Leonoren wollte Sohn darstellen, und da die Geschichte an einem italienischen Hofe spielte, glaubte er durch eine zeitgenössische italienische Volkstracht das Charakteristische der Figuren recht zu treffen. Wenn deshalb August Riedel (1799–1883) Genrebilder aus Italien, Rudolf Jordan (1810–1887) und Henry Ritter (1816–1853) Typen von der Wasserkante, Bürkel aus dem bayrischen Gebirge malen, so bekommt die Kunst immer einen ethnographischen Beigeschmack. Und es resultiert jener Eindruck von Unwahrheit in der Wahrheit, von Modellrealismus innerhalb dichterischer Unglaubwürdigkeit, den Immermann im Sinne hatte, als er von den Düsseldorfern schrieb: „Sie sehen die Dinge zu natürlich zugleich und zu unwahr, die rechte Mitte ist hier noch nicht entdeckt."



Berlin, Nationalgalerie — *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

J. P. HASENCLEVER: LESEGESELLSCHAFT

Ist im allgemeinen diese Zeit gegenüber der Kartonkunst der Nazarener reicher in der Palette, farbiger und naturalistischer, so daß das, was uns heute noch gedanklich, koloriert und zeichnerisch vorkommt, einem Cornelius damals als Sinnenkunst und weltliche Ent-

artung erschien, und er zu Riedels sonnig bunten Bildern äußerte: „Sie haben alles das erreicht, was zu vermeiden ich mich mein Lebenlang bemüht habe", so hat diese Generation dort, wo sie an den zeichnerischen Stil anknüpft, doch besondere Vorliebe für die Linie, den Umriß. Die feste Körperlichkeit, das Überplastische des Klassizismus sagte diesem süßlichen Geschmack nicht zu, dem kam die Linie, das sanft Geschwungene, das Dünne und Zarte mehr entgegen, so daß – ein logischer Widersinn – Genelli das Leben eines Wüstlings in Umrißzeichnungen zu schildern sucht, in denen die Linie eine vom Inhalt unabhängige Leichtigkeit und Anmut hat. Und in Linien haben M. v. Schwind, Führich, Steinle ihre süßesten Melodien geäußert. Und da ja im Grunde die ganze Monumental- und Anekdotenkunst der Zeit Buchillustration war, voraussetzte, daß man nur schaute, wenn man gleichzeitig las, so ist es kein Wunder, daß jetzt auch in Verbindung mit der Linienkunst der Holzschnitt seine Auferstehung feiert, und die echtesten und dauerndsten Werke der Zeit Buchillustrationen sind. In diesen hat die illustrative Kunst der Zeit ihren eigentlichen Stil gefunden, hier ist sie echt und wahr. Kaulbachs Holzschnitte zum Reineke Fuchs, Schwinds Zeichnungen für die Fliegenden Blätter mit der zum Weihnachtsmann des deutschen Volkes gewordenen Gestalt des Herrn Winter, Ludwig Richters Holzschnitte mit den Kinderszenen und das Bedeutendste, Rethels Totentanz und Tod als Freund, erheben sich über die Zeit, weil sie dem Geiste der Zeit am meisten entsprechen. Das Format, die volkstümliche Technik des Holzschnittes, der gemütliche derbe Strich, die Einfachheit der Umrißzeichnung, alles trug zu dem Gelingen bei, während sich diese Kunst nie mehr blamierte, als wenn sie versuchte, sich von der Buchseite sogar auf die Außenwände großer Architekturen zu versteigen. Kaulbachs Satiren auf die Monumentalkunst sind nur als Zeichnungen im Witzblatt denkbar, als Fresken eines öffentlichen Gebäudes eine Blasphemie, und die Zeit hat sie mit Recht weggewischt, und von Schwinds Märchenillustrationen hat man mit Recht behauptet, daß, je größer das Format, um so unbefriedigender das Bild sei, und daß die Schwarzweißreproduktion besser wirkte als das Original.



Posen, Kaiser-Friedrich-Museum

AUGUST RIEDEL: DIE GESCHWISTER

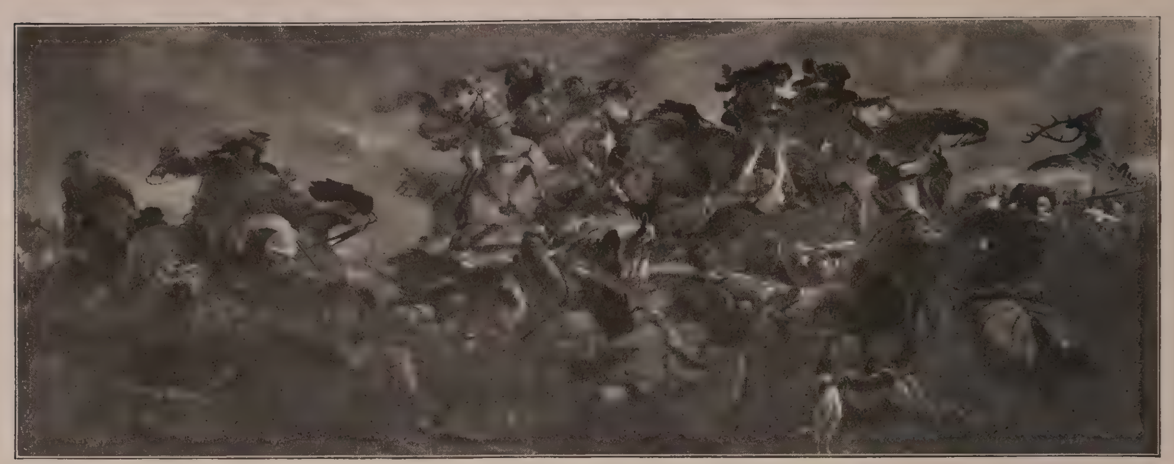
Immerhin ist diese Zeit auch im rein dekorativen Sinne eines naturalistischen Schmuckes einen Schritt weitergekommen als der Klassizismus, durch das Flächige der Umrißzeichnung, das Ornamentale des Linienschwunges. Schrödters Ranken mit tanzenden Bauernpaaren sind flüssiger und leichter als die symbol- und inhaltgesättigten Runges. Veits Triumph der Künste aus den 40er Jahren ist dekorativ außerordentlich wirksam durch das Flächige, Gehaltene der Figurenkomposition, und Bendemanns Bilder, wie die trauernden Juden, Hirtenliebe, sind ähnlich flächig und dekorativ symmetrisch angeordnet. Aber das Anekdotische und Geschichtliche der Darstellung, das erst recht zur Konzentration auf den Inhalt der Geschichte zwingt, widerspricht noch mehr als die repräsentativen Gestalten der Nazarener dem Sinn des Dekorativen, von ferne auf uns zu wirken und uns zu stimmen. Allein aus Möbeln und Zimmern der Biedermeierzeit wissen wir, wie geschmackvoll die Linien- und Flächenkunst dort zu dekorieren vermochte, wo die Aufgabe von vornherein ornamental gestellt war. Die eigentliche Domäne der Zeichnung in dieser Zeit bleibt doch die Buchkunst, und auch da nicht so sehr die Buchdekoration als die Buchillustration.



Posen, Kaiser-Friedrich-Museum

E. BENDEMANN: HIRTENLIEBE

Die illustrative Tendenz, das Haften am gegebenen dichterischen Stoff ist der ganzen Ideenkunst der Zeit eigen. Aber eine Entwicklung vom Sehen im einzelnen zu tonigerer Gesamthaltung und impressionistischer Stimmung läßt sich auch in der illustrativen Malerei verfolgen. Der Stil wird in den 40er und 50er Jahren größer und freier. Die Anmut und Kindlichkeit der christlichen Märchen Führichs steigert sich bei dem 1810 geborenen Eduard von Steinle (1810–1886) zu größerer Auffassung. Das Märchen wird zur Sage. Lorelei, die auf schwindelndem Fels mit flatternden Haaren und wilden Bewegungen den Schiffern unten zuwinkt, ist von einer größeren, wilderen Stimmung als die friedlichen Märchenbilder Führichs. Und es ist auch nicht nur die Auffassung der Figur, sondern die geschickte Ausnutzung der Bildkomposition, die die Wirkung bedingt, die knappe Einstellung der Figur im Rahmen, die schroffen Gegensätze von Nah und Fern, von schwindelnder Höhe und bodenloser Tiefe. Durch solches Arrangement bekommen auch lyrische Stimmungsfiguren wie der Türmer, der Violinspieler eine dichterisch-erhabene Größe. Als Steinle im Großpönitentiar das katholische Heiligenbild in eine anekdotische Situation umformte, da ist es wieder die Größe in der Auffassung der Gestalt, die Einfachheit der Linien und die Ausnutzung des



Berlin, Nationalgalerie — *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

RUDOLF HENNEBERG: WILDE JAGD

Bildformates für die Erhabenheit der Gestalt, die der Anekdote einen grandiosen Zug mitteilt.

Typisch für die 50er Jahre sind dann von Rudolf Henneberg (1825–1876) illustrative Bilder wie der wilde Jäger, wo die Einzelgestalt untergeht in einer wilden Jagdgesellschaft, die wie ein Sturmwind über die Felder braust. Die Sage wird zur Naturstimmung impressionistisch-bewegtester Art, wo das Düstere und Schaurige in branstigroten und dunklen Tönen vorherrscht. Das Naturhaft-Mythische führt in dieser Zeit zu bewegten und sinnlichen Satyrszenen wie bei dem Wiener Carl Rahl.

Der eigentliche Märchenpoet unter den Malern, dessen Werk auch durch die drei Jahrzehnte hindurchführt, ist Moritz von Schwind (1804–1871). Von dem Geist der Jahrzehnte durchaus beeinflußt und seinen Stil entwickelnd zum Freieren und Stimmungsvolleren, ist er doch wie Spitzweg der rechte Biedermeierpoet, der in Auffassung und Format immer in den Grenzen bescheidener Behaglichkeit verbleibt oder nur in solchen zur Geltung kommt. Denn als illustrativer Maler, der für den Wandschmuck herangezogen wurde, geriet auch er zunächst in den Bannkreis von Cornelius, einem Vorbild, dem er so wenig kongenial war wie nur möglich, so daß in seinen frühen Werken der Zwiespalt herrscht, daß er hohe geschichtliche oder sagenhafte Vorgänge in ein fröhliches, märchenhaftes und buntes Geschehen umsetzt, den Märchen selber aber etwas von akademischer Pose, großen Gebärden und heroischer Deklamation mitteilt. Ähnlich war es ja in Waldmüllers frühen Genrebildern. Es fehlt bei Schwind noch ganz das landschaftliche Element, das in seinen späteren Bildern den Ton angibt. Seine Illustrationen zu Tiecks Magelone, Genoveva, Fortunat in der Königlichen Residenz in München sind strenge Figurenkompositionen auf engem Raum,

symmetrisch architektonisch arrangiert und klassizistisch in den Gebärden. Überall ertötet die äußere monumentale Form den märchenhaften Inhalt. Die Illustrationen des Psychemärchens auf Schloß Rüdigsdorf möchte man gern als Parodie auf die figurale Monumentalkunst raffaelitischer Herkunft auffassen, so ungelenk, so banal und unfreiwillig karikiert ist hier alles. Die Fresken in der Karlsruher Kunsthalle, Paraphrasierungen antiker Vasenzeichnungen und antiker Reliefs, zeigen wieder, wie immer die Form von auswärts bezogen wird, und sie würden jede selbständige Schwindsche Note vermissen lassen, wenn nicht hier und da in der bewegten Linie ein wienerischer Hopser den akademischen Tritt ablöste. Im Hauptbild, der Einweihung des Freiburger Münsters, vereinigen sich ein steifes Repräsentationsbild alten Stils und die Darstellung eines fröhlichen Volksfestes in der Art eines bunten Jahrmarkttreibens wie auf Genrebildern der Zeit. Wie eine solche Szene ohne monumentale Absichten im Stil der Zeit aussehen würde, zeigt Schwinds kleines Bildchen von Ritter Kurts Brautfahrt. Das ist ein Genrebild der 30er Jahre, Jahrmarkt in einer kleinen süddeutschen Stadt, mit Häusern, Buden und unzählig vielen Menschen, die wie auf Krügers Paradebildern alle einzeln glatt und sauber gemalt sind, und es ist auch wieder ein echtes illustratives Anekdotenbild; denn wenn man in dem Menschenandrang erst den rückwärts retirierenden Ritter und die anstürmenden Frauen, Büttel und Juden entdeckt hat, dann erklären einem doch erst die Verse den Sinn des Bildes:

> Widersacher, Weiber, Schulden,
> Ach! – kein Ritter wird sie los.

Erst die 40er Jahre lösen dem Künstler die Zunge, indem sie ihn von dem Figürlichen erlösen. Die intime Art der Landschaftsbehandlung, wie wir sie von Waldmüller und Spitzweg kennen, ist es, die jetzt den Hintergrund, die Stimmung für Schwinds poetische Gedanken hergibt. Und da es immer ein kleiner Ausschnitt aus der Natur ist, mehr Zweige als Bäume, mehr Blumenbüsche als Wälder, mehr Felsenhöhlen als Berge, mehr Quellen als Meere, so ergibt sich von selbst jene Stimmung des Märchenhörens und des behaglichen



München, Schackgalerie *Phot. F. Hanfstaengl, München*

M. v. SCHWIND: EINSIEDLER TRÄNKT ROSSE



Schloß Ulstein (Bayern), Freiherr von und zu Frankenstein — Phot. F. Bruckmann A.-G., München

MORITZ VON SCHWIND: ASCHENBRÖDEL (MITTELBILDER)

lauschigen Winkels, wo es wohl gruselig wird, aber niemals wirklich unheimlich, wo Nixen und Gnomen ihr Unwesen treiben, aber niemals wirkliche Dämonen. Diese Einsiedelei hat er immer wieder gemalt, eine Felswand, zur schattigen Höhle sich weitend, Tannen mit krausen Ästen und Sträucher, die ihre Wurzeln in die Spalten gesenkt haben, Farne und Gräser und Waldblumen in dichten Büschen, unter denen die Quelle rieselt, und alles zierlich, reich zerstreut mit einem feinen Reiz biedermeierischer Pikanterie, wie die Schleifchen und Krausen an Großmutters Haube. Ein Spielmann bei einem Einsiedler zu Gaste flötet mit den Vögeln um die Wette, oder der Einsiedler tränkt die Rosse des Ritters, der seine friedliche Behausung besucht, oder drei Klausner leben hier für sich der Natur, Wissenschaft und Kunst und zeigen, wie sie der Menschen und der Welt nicht bedürfen. Oder wenn die Landschaft etwas wilder wird, die Äste knorriger, dann schreitet Rübezahl durch den Wald, und wo das Laub dichter und undurchdringlicher ist, hausen Nixen und füttern einen Hirsch. Diese Wesen sind nicht eigentlich Verkörperungen von Naturstimmungen, aber sie haben ihre Heimat in dem auf dem Bilde dargestellten Fleck Natur, hier wohnen sie, nur hier können sie leben. So werden jetzt Charakter der Figuren, des Ortes und Stil des Bildes eins. Und ob Nixen einem Ritter erscheinen oder ein junges Mädchen einem Maler, es wird von den Märchenwesen erzählt, als wären es gute Bekannte, von den Menschen, als wären sie Figuren eines



Weimar, Museum M. v. SCHWIND: HINRICHTUNGSSZENE AUS DEN SIEBEN RABEN

Märchens. Über allem liegt jene Verklärung kindlicher Phantasie, die sich einen Ort ausmalt, an dem es alle Tage Sonntag ist.

Diese Kunst der landschaftlichen Märchenstimmung kommt auch den großen Märchenzyklen vom Aschenbrödel, von den sieben Raben und von Melusine zugute, in denen das illustrative Moment einer fortschreitenden Erzählung, reicherer Figurenkompositionen und deutlicherer Figurenzeichnung den Poeten Schwind mehr als den Maler charakterisieren. Sie stammen alle aus den 50er Jahren, und Zeichnung wie Malerei sind ganz der Stimmung der Szenen unterworfen.

Die schwüle Stimmung rauchiger Lichter beim Ballfest, das Morgengrauen, als die Fee mit Aschenbrödel gleich den Schatten der Nacht aus dem Königspalast durch die Lüfte davonschwebt, das Waldesdunkel am feuchten Ufer des Sees, in dem die Nixe haust, das Waldesdickicht mit dem schleichenden Jäger, der die spinnende Schwester der Rabenbrüder im Astloch eines Waldes überrascht, und schließlich die bewegte Natur der Melusinenbilder sind Interpretationen und Verklärungen der märchenhaften Situationen. Mit leichten Bewegungen und in fließenden Linien ordnet sich der Vorgang, wie einem Erzähler, dem die Worte leicht und fröhlich sprudeln. Auch die Linie weiß jetzt Stimmung zu machen, vielleicht niemals

trefflicher als in der Hinrichtungsszene, wo die Brüder auf fliegenden Rossen mit wehenden Gewändern heranstürmen, die Schwester zu befreien. Es ist Musik, Melodie in der Linie. Überhaupt der Ton, in dem Schwind diese Märchen erzählt, ist nicht der Ton des schlichten Volksmärchens, die sachliche, trockene Art, mit der Kinder Wunder als Tatsächlichkeiten aufnehmen. Es ist etwas vom Ton des Singspiels und der Wiener Operette darin, durch die er alles Trockene geschmeidig gemacht hat, alles Wunderbare leicht verständlich wie melodiöse Musik. Und echt wienerisch ist alles getränkt mit der Stimmung von Minne und Frauendienst. Ein Zug von naiver Galanterie läßt den Künstler jene Nixen und Erscheinungen im Walde bevorzugen und unter den Märchen die, in denen eine Prinzessin erlöst wird. „Am allermeisten aber verdanke ich den Minnesingern. Die habe ich redlich studiert und durch sie mich in die romantische Zeit hineingelebt. Da ist mir so nach und nach der mittelalterliche Geist aufgegangen und hat mich angeregt, bald wild und schaurig wie Sturmessausen im Eichwald und scharf wie Schwerterhiebe, bald sanft und mild wie minnigliches Flötengetön." Man kann auch bemerken, wie in dem frühesten der Märchen, dem Aschenbrödel, der Erzählerton am reinsten und naivsten ist, in dem zweiten sich das Linienelement und die Bewegung steigern, im letzten, der Melusine, schon ein nicht mehr erfreuliches Fortissimo verschlungener Leiber und sturmbewegter Bäume sich zeigt, das an Makartsches Schwelgen im Fleisch erinnert.

Fast ganz aus den 50er Jahren stammen auch jene Reisebilder, die kleine Natureindrücke von unterwegs und zu Hause festhalten in einer der Zeit entsprechenden, malerischen Manier, aber immer etwas biedermeierisch im Motiv und in den Figuren, etwas schüchtern und trocken in der Malerei und immer so, daß die Figuren etwas zu sagen haben, wodurch sie die malerische Auffassung und den Reiz des Naturausschnittes zuweilen stören, wenn sie auch sonst zu der anmutig bescheidenen Situation so gut passen wie der wandernde Handwerksbursch, der im Morgengrauen Abschied nimmt und sehnsüchtig zurücksieht, das Töchterchen, das beim ersten Vogelsingen die Fensterläden des behaglichen Biedermeierzimmers öffnet, oder der Reiter, der ins Tal zurückblickt, in eine sonnige, dunstige Weite, und selber wie eine Vision als dunkler Schatten vor dem Lichthintergrund zwischen dunklen Baumsilhouetten auftaucht. Einige Bilder sind auch ganz Bild, wie die barocke Gartenpforte vor den dunklen Laubmassen des Parkes mit kühner Perspektive und interessanter Silhouette. Die beiden Kavaliere vor der Pforte im Zweikampf sind so klein, daß sie nur den Effekt geistreicher Größenkontraste steigern. Ganz auf Farbe gestellt, einen schönen Akkord von Grün und Rot, ist die amüsante Erzählung, wie Maler Schmutzer einem Bären begegnet. Aber dieser Witz, den man in einer Strichzeichnung besser genießen würde, stört doch nur die ganz impressionistische Farbigkeit der großflächigen Landschaft. Ganz breit

und flüchtig und farbig sehr pikant hat Schwind nur einmal seine Tochter gemalt, bezeichnenderweise im Atelier Spitzwegs. Wie sehr er aber doch immer mit dem Gemüt beteiligt ist, zeigt, daß auch er jetzt wieder auf das Motiv der lyrischen Figur, die in der Betrachtung der Landschaft versunken ist, zurückgreift, den Wanderer, der den Kopf auf den Arm gestützt, unter dem Baum versunken dasitzt und das deutsche Land vor sich betrachtet. Weist hier die Breite der Ausführung auf Thoma voraus, so die Tritonenfamilie auf Böcklin durch das Großartigere der Auffassung wie des Aufbaues. Den echten Schwind aber haben wir doch in der Hochzeitsreise, wo ein Kleinstadtidyll mit aller Behaglichkeit erzählt ist, und jeder Pinselstrich, jede Linie uns zuraunt: Die gute, alte Zeit!

Als Könner und Künstler würde Schwind kaum den Platz einnehmen, den man ihm heute einzuräumen geneigt ist. Man bedenke, daß er bis Mitte der 40er Jahre kaum eine Leistung aufzuweisen hat, die nur einigermaßen genießbar ist. Und wenn nicht zu bezweifeln ist, daß er hauptsächlich durch die Naturstimmungen seiner kleinen Bilder uns Heutigen gefangen hat, nicht durch seine Märchenillustrationen, so ist es doch in diesen gerade das Schüchterne, Gestammelte der Malerei, das uns heute gefällt, weil es zu der treuherzigen Gesinnung zu passen scheint, mit der er Welt und Geister auffaßt. Alles, was an dieser Zeit von einer Seite her Schwäche zu nennen ist, erscheint in dieser schlichten, ungelenken Art als Liebenswürdigkeit, und weil seine großen Sachen so unmöglich sind, daß man sie überhaupt nicht kennt, die kleinen aber die Beschränktheit der Zeit in weisester Beschränkung und mit Poesie und Humor verklärt offenbaren, ist Schwind der reinste und liebenswürdigste Vertreter dieser biedermeierischen Romantik geworden. Aufhören aber sollte man damit, hier nun das Deutscheste alles Deutschen zu sehen. Gewiß ist diese biedermeierische Gemütlichkeit nur in Deutschland möglich, wo Innerlichkeit und Gemüt mehr als Sinnenkultur und Pathos bedeuten. Aber das braucht noch nicht identisch zu sein mit Kleinmeisterei, und dieses Innenleben bleibt noch



München, Schackgalerie *Phot. F. Hanfstaengl, München*

M. v. SCHWIND: HOCHZEITSREISE



Berlin, Nationalgalerie — *Photographieverlag G. Schauer, Berlin*

KARL FRIEDRICH LESSING: HUSS AUF DEM SCHEITERHAUFEN (1850)

ebenso deutsch, wenn es den Gehalt der Kunst in großen Ideen sieht oder in der Wahrhaftigkeit historischer Auffassung oder in pantheistisch großem Weltgefühl.

Die größere Leistung der Zeit, weil sie die größeren Aufgaben stellte und in dem realistischen Geiste der Zeit auch leichter eine Lösung fand, liegt auf dem Gebiete der Historienmalerei. Auch da wirkte die Entwicklung von den 30er zu den 40er und 50er Jahren erst befreiend. In den 30er Jahren fehlt auch hier für den großen Inhalt den Künstlern die selbständige formbildende Kraft. Die anekdotische Gesinnung der Zeit drängte ja zum kleinsten Format der Buchillustration. Daher hält man sich auch im Geschichtsbild zunächst an die Formen der älteren repräsentativen Monumentalkunst und an das Vorbild des Cornelius. Wo deshalb ein großes Format eine monumentale Behandlung verlangte, da kommen in den 30er Jahren diese Künstler in der Form nicht los von der architektonisch-zeremoniellen Komposition des nazarenischen Heiligenbildes, im Inhalt aber zerspalten sie das Bild in Einzelmotive anekdotischer Art, und zwar meist bürgerlich familiären Genres. Beweis dafür sind die berühmten Fresken in Schloß Heltorf, das Hauptwerk der Düsseldorfer Schule. Die Unterwerfung der Mailänder von Heinr. Karl Ant. Mücke (1806–1891) ist in der Form die Darstellung eines thronenden Heiligen und assistierender und verehrender



Bremen, Kunsthalle *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

EMANUEL LEUTZE: WASHINGTONS ÜBERGANG ÜBER DEN DELAWARE (1850)

Nebenfiguren. In dieses starre Schema ist der geschichtliche Vorgang einer Menge hineingezwungen, die sich demütigend vor dem thronenden Kaiser vorbeidefiliert. Die Menge selber zerfällt in Motivchen wie ein bürgerliches, sich innig aneinanderschmiegendes Ehepaar, eine händeringende Jungfrau, eine schreitende Mutter mit zwei Kindern. Die Auffindung der Leiche Barbarossas von Herm. Freihold Plüddemann (1809–1868) ähnelt in der Form verzweifelt einer Beweinung Christi; im Inhalt ist Gelegenheit zu rührseligen Genremotiven. Diese Verzettelung in Einzelmotive mischt sich auch in die Werke des bedeutendsten dieser Düsseldorfer Historienmaler, Carl Friedr. Lessings (1808–1880), störend ein. Sein Huß vor dem Konzil, ein Bild, das zusammengefaßter und dramatischer wirkt als Werke der 30er Jahre, enthält in den Kirchenfürsten zu viel studierte rhetorische Posen, wenn auch im einzelnen sehr viel menschliche Wahrheit. In Huß auf dem Scheiterhaufen, das als realistische Schilderung eines packenden, aber immer noch mehr anekdotische als weltgeschichtliche Bedeutung beanspruchenden Vorganges sehr frei komponiert ist, drängt sich als historische Kostümfigur zu sehr der Reiter in blauer Uniform, der Pfalzgraf Ludwig von Bayern, vor, und ein kniendes Paar vor dem Hügel mit dem Scheiterhaufen wirkt zu süßlich. Einheitlicher in der Darstellung einer historischen Aktion ist Emanuel Leutze (1816–1868), dessen Übergang Washingtons über den Delaware mit glaub-

haftem Realismus doch eine überlegte historische Komposition vorführt. Die Bewegung gipfelt in der hochaufgerichteten Gestalt Washingtons und weist doch noch weiter auf ein Ziel, dessen Erreichen in diesem Moment zur Gewißheit geworden scheint. Der Realismus kommt vor allem in der unheimlich großartigen Stromlandschaft mit den treibenden Eisschollen und den mit ihnen kämpfenden Soldaten zum Ausdruck.

In den 50er Jahren gewinnt der Stimmungsimpressionismus auch auf das Geschichtsbild Einfluß. Der Inhalt wird erregter und lebendiger, und alle Mittel farbiger und malerischer Belebung werden in einer den Belgiern abgelauschten Weise aufgeboten, eine dem dargestellten Vorgang adäquate Stimmung zu schaffen. Und zwar äußert es sich nach zwei Seiten hin. Einmal in der Darstellung bewegter Massenszenen, möglichst in großen, dunklen Innenräumen, die von flackernden Lichtern ungewiß erleuchtet sind, wie in der Versammlung Wallensteinscher Generäle von Julius Scholtz (1825–1893). Die erhitzte, aufgeregte Stimmung dieser Versammlung drückt sich bereits in der fleckigen, branstig roten Malerei aus. Ein Meisterstück dieses Stils ist Hausmanns Galilei vor dem Konzil. In vielfältigen Richtungskontrasten wirbelt hier die aufgeregte Menge bewegter Figuren durcheinander. Ein Gang schneidet schräg ins Bild hinein und wirft jede klare Raumdisposition um. Und aus dem wüsten Tumult dieses Durcheinanders von Gestalten, Lichtern, Schatten und Farbflecken steigen zwei kolossale Säulen wie Drohungen empor, so daß die Menschen darunter ganz klein werden. Die beängstigende Spannung einer auf Leben und Tod gestellten Entscheidung packt einen, ehe man den historischen Sinn erfaßt hat.

Andrerseits bewirkt der Stimmungsnaturalismus der 50er Jahre die psychologische Intensivierung und geistreiche Zuspitzung historischer Anekdoten zu ergreifenden Ausdruckssituationen. Da wird denn ein immer wiederholtes Thema der sterbende große Mann wie der sterbende Lionardo von Julius Schrader (1815–1890) oder die letzten Augenblicke Philipps II. von Georg Bergmann (1819-1870), indem entweder wie in diesen Bildern der Ausdruck des Scheidens von der Welt und der von Todesschatten umspielten Gesichtszüge des Heros selbst den Hauptgegenstand der Malerei bilden, oder der Held schon gestorben ist, und nun die ganze Skala der Gefühle in den Gesichtern seiner ihn umstehenden Anhänger und Nächsten entwickelt wird. Das sind Bilder wie „Seni an der Leiche Wallensteins", von dem jungen Piloty (1826–1886), „Gustav Adolf auf dem Paradebett" von Fedor Diez (1813–1870) und viele andre. Auch in diesen Bildern wird die Farbe reicher, lebendiger, und die Todesstunde ist von stimmungsvoller, düsterer Beleuchtung begleitet. Aber zu der für diese delikaten Momente notwendigen rembrandtischen Kunst vollendeter Innerlichkeit sich durchzuringen, gelingt kaum einem dieser Künstler. Sie bleiben in äußerlicher Mimik stecken.



Hamburg, Kunsthalle F. K. HAUSMANN: GALILEI VOR DEM KONZIL (1861) *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

Lessing ist ebenso bekannt als Landschafter wie als Historienmaler, wobei das Eigentümliche ist, daß er auch als Landschafter historisch denkt. Das Wesen der Ideallandschaft dieser Periode ist es, daß sie nicht mehr architektonisch-dekorativ, heroisch oder idyllisch aufgefaßt wird, sondern als Ort geschichtlicher Vorgänge, deshalb stärker individualisiertes Lokalkolorit oder ethnographischen Charakter trägt. Was Lessings Landschaften auszeichnet, ist ein hoher Ernst der weiten Gelände und schweren Formen, die Großräumigkeit, die sie zum Schauplatz großer Ereignisse geschaffen sein läßt, und das Charakteristische einer bestimmten Landschaft, von der Eifel oder sonst woher, so daß eine historische Bezeichnung eine bestimmte Örtlichkeit treffen würde. Dazu kommt die Bevorzugung wilder, unwirtlicher Gegenden, das Urwäldliche alter tausendjähriger Bäume, das Rauhe menschenverlassener Halden, so daß wir Gegenwartsmenschen dieser Natur nicht nahe kommen, vielmehr an Vergangenheit und kriegerische Ereignisse dabei denken. Kriegsleute, Burgen, Wachttürme sind die naturgemäße Staffage für diese Landschaften. Lessing ist der Maler der Schlachtfelder. Bewußt historische Örtlichkeiten nahm Rottmann zum Ziel seiner Landschaftskunst, wie in dem Zyklus griechischer Landschaften mit der berühmten Darstellung des Schlachtfeldes von Marathon, und er wollte, daß man vor diesen großlinigen Gegenden mit den dramatischen Beleuchtungen von der Erinnerung an die großen Ereignisse der Vergan-



Posen, Kaiser-Friedrich-Museum
K. ROTTMANN: LANDSCHAFT

genheit mächtig betroffen würde. Die christlichen Legenden versieht Joh. Wilh. Schirmer (1807 bis 1863) mit ethnographisch aufgefaßten Landschaften des heiligen Landes und betont deren realistischen Charakter durch sorgfältig studierte und gemalte Einzelheiten, für die er sich die Kenntnisse auf Reisen erworben hatte. Früher war für die religiösen Themata die klassizistische Ideallandschaft der heilige Hintergrund, jetzt wird die realistisch aufgefaßte Landschaft heilig, weil in ihr die heilige Geschichte spielte. Am stärksten hält Friedrich Preller (1804–1878) an den Traditionen der heroisch-dekorativen Landschaft fest, ein Schüler des alten Koch. Aber auch bei ihm wird sie zur Illustration von Geschichten und bleibt deshalb klassisch, weil die Geschichten selbst, die Irrfahrten des Odysseus, auf klassischem Boden spielen und in dieser idealen Landschaft ihren natürlichen heimatlichen Boden zu haben scheinen. Das Ideale, Charakterlose schien in diesem Falle das Charakteristische. So wie er die antiken Posen in lebendige charakteristische Vorgänge umzusetzen versteht, so weiß er auch durch Häufung von Einzelheiten und Ausmalung realistischer Details wie der südlichen Vegetation den Charakter der Ideallandschaft zu einem reichen und interessanten Schauplatz antiker Geschichten auszugestalten. Die Bilder wirken ganz lebendig, freilich nicht als Bilder, auch nicht als Dekoration, sondern als Illustration.



Posen, Kaiser-Friedrich-Museum
F. PRELLER: ODYSSEUS UND NAUSIKAA

Unter den Monumentalmalern aber, deren Themen die Geschichte war, ragen drei Persönlichkeiten hervor, in denen sich

die Entwicklung der 30er, 40er, 50er Jahre am reinsten und energischsten kundgibt, Wilhelm v. Kaulbach (1805–1874), Alfred Rethel (1816–1859) und Adolf Menzel (1815–1905).

Gelangte mit Cornelius wie mit Hegel alle Geschichte bei reinster Konstruktion an, aus deren Starrheit nur die Gedankensymbolik hinausführte, so wird bei Kaulbach alles Konstruktive und Symbolische zur Geschichte. Glänzend begabt für die rein darstellende Seite seiner Kunst, ganz anders frei und leicht schaffend, mit jener Ungezwungenheit, die wir an Heines Lyrik bewundern, versteht er es, Cornelius' starres hieratisches Kompositionsschema umzuwandeln in eine leichte freie Gruppierung rhythmischer Art, in der die Linien sich verschlingen und verweben zu einem schmucken Kranze bewegter Leiber und wehender Gewänder. Das Motiv der alten Monumentalkunst, eine Rangordnung repräsentativer Gestalten durch einen Stufenbau höherer und niederer Sphären auszudrücken, von denen die oberste am meisten Gewicht und Würde hat, weiß er geschickt umzudeuten in eine Wanddekoration, in der das Schwere mauerhaft in der unteren Zone gegründet ist, das Leichte luftig nach oben wie Blicke durchs Fenster sich verflüchtigt. So kehrt in immer neuer Variation das Schema der beiden Etagen in seinen großen Fresken wieder. Es ist die Fortsetzung der Bestrebungen Runges in den Jahreszeiten und Tischbeins in den Idyllen, und auch nur mit einem idyllischen, nichtssagenden Inhalt zu dekorativer Geltung zu bringen. Aber jedes dieser Fresken sollte ein Symbol der Entwicklung des menschlichen Geistes sein, das war im Geiste des Cornelius, und eine Episode der Weltgeschichte, das war im Geiste der Zeit. So verbinden sich eigentümliche Ideale, religiöse Gedanken wie Michelangelos Weltschöpfungsdramatik mit der historisch-realistischen Charakteristik einzelner Personen und Typen, nicht immer ohne inneren Widerspruch, aber meist so, daß dieser mit einem hervorragenden Talent seitens des Künstlers, das scheinbar Unverträgliche zu vereinen, unauffällig gemacht ist. Kleinlich im Geiste der 30er Jahre wird diese Kunst erst dadurch, daß die historischen Aktionen sich in einzelne anekdotische Momente zerlegen, in denen das rührselige Genre der Zeit, Kinder- und Jungfrauenszenen, eine allzu große Rolle spielen. Was sollen in der Hunnenschlacht die sylphenhaften Mädchengestalten, die über den Boden schweben wie auf Schwinds Märchenbildern die Nixen an nebligen Seeufern? Ob es ein glücklicher Gedanke war, auf der Zerstörung Jerusalems eine christliche Familie in der Art einer Flucht nach Ägypten von Engeln geleitet aus der gottverdammten Stadt in Frieden ziehen zu lassen? In demselben Bilde, das an anekdotischen Einzelmotiven am reichsten ist, wie dem von Dämonen gepeitschten fliehenden Ahasver, der Gruppe trauernder Juden, dem sich tötenden Hohenpriester, finden sich auch wieder Gruppen dreier sich umschlingender Mädchen, denen der Sturm die Kleider wehen macht, oder eine Mutter,

die ihr totes Kind vor sich hinhält und in Verwünschungen ausbricht. Auf dem Bilde „Homer und die Griechen” darf Homer wie Lohengrin erscheinen, begleitet von Nymphen, das reinste zeitgemäße Märchenbild. So wird es einem bald klar, daß diesen Bildern das sittliche Pathos fehlt, daß alle Monumentalität nur eine scheinbare ist, ein oberflächliches Arrangement, und daß statt der erzieherischen idealen Absicht nur Unterhaltung übrigbleibt. Man merkt, daß es dem Künstler nicht ernst ist mit den Ideen. Wie diese Zeit kein Monumentaldrama von schillerischem Pathos hervorzubringen vermochte, so ist auch diese Malerei im Grunde nicht monumental, sondern feuilletonistisch. Denn gerade die Ideen, aus denen in der Geschichte der Kunst diese heroisch monumentalen Bildgedanken erwachsen waren, von thronenden Göttern und Heiligen und dienender Menschheit, von Sünde und Weltgericht, waren in dieser Zeit am stärksten bekämpft. Es ist kein Zufall, daß der Freskenzyklus mit der Verherrlichung der Reformation endigt, einer Versammlung von Männern, die die Überzeugung von der Freiheit der Lehre und der Forschung zusammengeführt hat, und bei der auch das ideelle Bildschema architektonischer Art an einem mühsam disponierten Gruppenporträt zerbricht. Die strenge architektonische Komposition einer Schule von Athen wird im Zusammenhang mit der leichten Gesinnung dieser feuilletonistischen Historie zu einer Festversammlung, deren oberste Galerie eine Schar von Zuschauern aufgenommen hat.



Berlin, Neues Museum *Mit Genehmigung des Verlags F. Bruckmann A.-G., München*

W. v. KAULBACH: ZERSTÖRUNG JERUSALEMS

Wie die intime Kunst der Zeit von romantischer Mystik sich wieder der naturalistischen Auffassung der Materie zuwandte, so hat auch diese Ideenkunst ihr materialistisches Programm. Es hieß Emanzipation des Fleisches, ein Liberalismus der Gesinnung, der nicht weiter als bis zur individuellen Libertinage der Lebensführung gelangte. Daher bei Kaulbach die Vorliebe für weibliche Figuren, für leichte Dekolletierungen, für das erotische mythologische Genre wie die zudringlichen Schwäne bei den Nymphen, die Homer begleiten. In die ganze Kleinlichkeit der Biedermeierzeit werden wir hineingeführt, wenn sich diese Erotik dann hinter unschuldigen Mienen versteckt und dadurch einen abstoßenden Zug schüchterner

Lüsternheit bekommt. Die Frau, die neben dem Hohenpriester auf ihre Brust mit dem Finger zeigt und um den Todesstoß bittet, hat bei Kaulbach einen Nebensinn. Eine bacchantisch am Boden liegende, halb entblößte Frauenfigur stellt bei Kaulbach eine Erschlagene dar, die das Grauenhafte der Hunnenmetzeleien demonstrieren soll. Nach Cornelius' trocken sehniger Körperzeichnung fällt das Blühende und Sinnliche des Fleisches auch seiner männlichen Akte auf. Das Kolorit ist süßlich-sinnlich, und wie in der Dichtung der Zeit sich Harmlosigkeit und Erotik mit sentimentaler Süßlichkeit einschmeichelnder Verse vereinen, so auch diese Fleischlichkeit mit weichlich-sentimentaler Linienführung, eine Verquickung von Poesie und Realismus, die uns heute zurückstößt.



Barmen, A. Molineus — Phot. F. Bruckmann A.-G., München

A. RETHEL: BONIFAZ' PREDIGT (1835)

Darin ist Kaulbach der Heinrich Heine der Malerei. In dieser Emanzipation des Fleisches trifft er sich auch mit Bonaventura Genelli (1800–1868), der in der Illustration erotischer Situationen aus dem Leben eines Wüstlings und einer Hexe ähnlich lüsterne Posen mit einer idealen Bildkomposition und Zeichnung verbindet. Die Beschränkung auf die zeichnerische Schwarz-Weiß-Darstellung und die Ernsthaftigkeit der Zeichnung im rein technischen Sinne bedingen, daß man trotz der ausgesprochenen erotischen Themata weniger als bei Kaulbach an eine frivole Gesinnung des Künstlers glaubt, die sich hinter der idealen Zeichnung versteckt.

In dieser sinnlichen Note der Malerei aber verstimmen sowohl Biedermeiertreuherzigkeit und Märchenton wie keusche nazarenische Linienzeichnung. Darum wird erst der Nachfolger Kaulbachs Carl Rahl (1812–1865) erträglich, bei dem Wienerischer Frauenkult und die in den 40er und 50er Jahren wachsende malerische Technik der Darstellung des Nackten eine glaubhaftere und lebensvollere Fleischlichkeit mitteilen, die sich in dem Stimmungsnaturalismus der 50er Jahre bis zu Rubensscher Fülle der Leiber und venezianischer Glut des Kolorits steigert. Er liebt Amazonenschlachten mit ihrem Geknäuel von Leibern und eine düstere, branstig rote Atmosphäre. Derselbe erhitzte Stil erfüllt die Werke des jüngeren Feuerbach.

Kaulbach hatte allem echt Monumentalen nur die Negation entgegenzusetzen, und in den Fresken der Neuen Pinakothek hat er ja die Satire gegen die Monumentalmalerei geliefert,

indem es schon ein Witz war, zur monumentalen Verherrlichung der Kunst Genreszenen und Porträts zeitgenössischer Maler zu geben, mit deutlichster Verspottung seiner Kollegen von der hohen Kunst. Ob er sich freilich der Geschmacklosigkeit bewußt war, solche Witze als Wandgemälde in einem öffentlichen Gebäude vorzuführen, darf man fragen. Denn auch diese witzig satirische Tendenz hat nur in der Form des Feuilletons, d. h. in der Zeichnung, im Holzschnitt Interesse. Die Illustrationen zu Goethes Reineke Fuchs sind deshalb Kaulbachs charakteristischstes Werk, ganz im Geiste des Liberalismus der Zeit satirisch gegen Könige und Pfaffen gerichtet, unterhaltend, in märchenhafter Aufmachung als Tierfabel und, wo es die Gelegenheit bietet, mit witziger Zote. Möglichst wenig offen herauszusagen ist die Tendenz des Ganzen. Aber in dem anspruchslosen Stil des Holzschnittes läßt man sich das gern gefallen, so wie man die satirischen Reisebriefe der Zeit lieber liest als Tendenzdramen und Wintermärchen.

Deshalb bleibt doch unbestritten, daß Kaulbach von der Generation der 30er Jahre der größte Könner und freieste Geist ist. Es war sein Verhängnis, daß er in einer Zeit lebte, die nur im bescheidenen Format zu ertragen ist, und deren Schwächen sich um so mehr bloßstellen, je größer die Fläche ist, auf die sie ihre Ideen projizieren. So sehr Heine als geistige Potenz einen Mörike überragt, so sehr ist Kaulbach einem Schwind überlegen, wenn auch das Bleibende bei den Künstlern sich findet, die sich bescheiden in ihr enges Gehäuse zurückzogen und die Bretter mieden, die eine Bühne der Welt vorstellen wollten, aber nur Karikaturen trugen. Er verhält sich etwa zu Schwind wie der junge Wagner zu Schumann. Faßt man all das Melodiöse und sinnlich Reizende auf Kaulbachs Fresken zusammen, das er mit einer erstaunlichen Leichtigkeit zu produzieren wußte, dann löst sich zwar aller Ernst und alle Weltgeschichte in Operneffekt auf, aber alles, was daran Malerei ist, bleibt kaum hinter der Musik zurück, die Wagner gleichzeitig im Tannhäuser produzierte. Nur hat die Musik den Vorzug, daß man sich nicht gleich dabei etwas zu denken braucht.

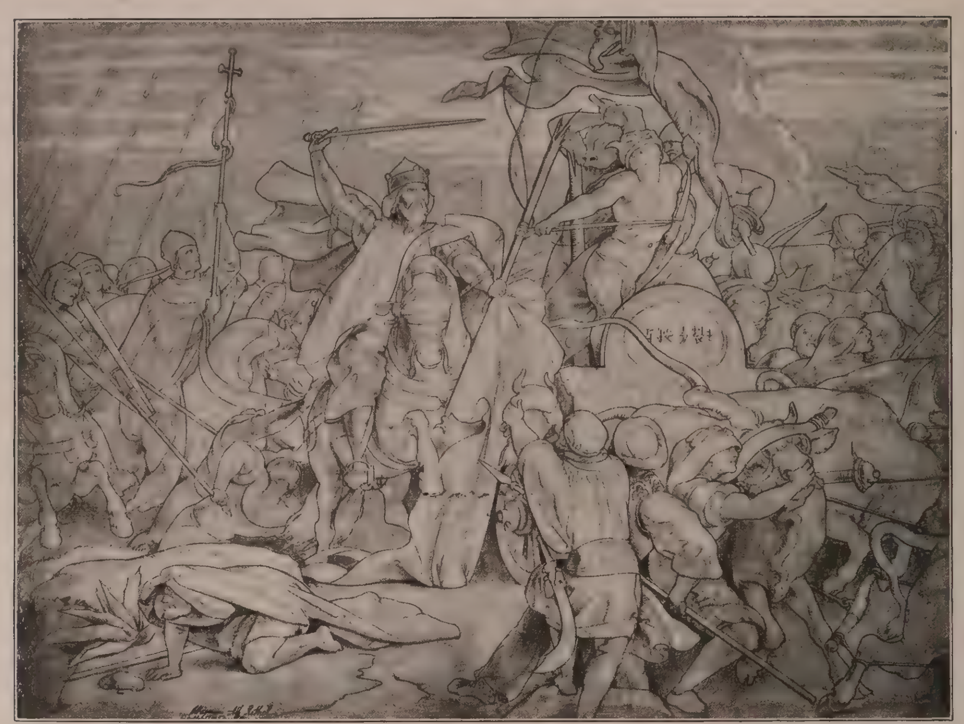
Was bei Kaulbach noch Geschichten sind, wird bei Rethel zur Geschichte. Er überwindet allen Zwang architektonischer Dekoration und alle Konstruktion repräsentativer Anordnung. Ein heroisch markiger Geschehensstil erfüllt die Wände. Seine größte Kunst ist es, alle Figuren im Bilde an einem Gesamtvorgang zu beteiligen, indem er sie um einen Führer schart, der gewaltig an Haupt und Gliedern nicht mehr paradiert, wie auf barocken Staatsaktionen, sondern die Massen anführt und sammelt zu einer einheitlichen Gesamtaktion und dieser Richtung und Ziel bestimmt. Indem er die Bewegungen nicht mehr wie Cornelius aus plastischer Pose entwickelt, sondern dem sachlichen Zweck dienstbar macht und doch so klar und eindrücklich vorführt, daß die historische Aktion wirklich anschaulich wird, gelingt ihm vor allem eins: die Statisten in Bewegung zu setzen. Durch immer neue indi-



Dresden, Staatl. Kupferstichkabinett *Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin*

ALFRED RETHEL: OTTO II. IN DER GRUFT KARLS DES GROSSEN (ENTWURF 1840)

vidualisierte Motive erweckt er den Anschein historischer Realität und ordnet doch jedes Motiv dem Zug des ganzen Geschehens ein und unter. Dieses Verständnis für die Arbeit des gemeinen Mannes, dieses Aufräumen mit allen Papprüstungen und Ritterspielen der Nazarenerzeit macht seine Bilder so wuchtig und kernig. Es offenbart sich darin ein demokratischer Zug der Zeit, ein Gefühl für das Bodenständige und Urwüchsige, das an Echtheit der Empfindung über das liberale Räsonnement des jungen Deutschland weit hinausgreift und am ehesten in Immermanns Oberhof ein Gegenstück hat. Seine ganze Entwicklung geht immer mehr vom Repräsentativen zum Aktuellen, von der Einzelfigur zur Massenaktion, vom Zentrisch-Architektonischen zum Zyklisch-Historischen. Vor allem aber, was keinem in dieser Zeit gelungen ist, hat er bewältigt, das kleinlich Naturalistische der Zeit umzubilden in eine historische Realität. Von einem Wald, einer Gruft, einer Parkmauer, einer Alpenlandschaft gibt er nie mehr als gerade zur Charakteristik der historischen Örtlichkeit nötig ist, in den Kostümen mehr eine allgemeine historische Wahrheit als archäologische Treue oder detaillierte naturalistische Modellschilderung. Die Menschen aber, die er darstellt, haben etwas so Urwüchsiges, eine heldenhafte ungebrochene Kraft, daß wir sie



Dresden, Staatl. Kupferstichkabinett — *Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin*

ALFRED RETHEL: DIE SCHLACHT BEI CORDOVA (ENTWURF 1840)

unmittelbar als Vorfahren, als Menschen der Vergangenheit ansehen, ohne uns klar zu machen, daß es eigentlich nur der Lapidarstil geschichtlicher Überlieferung ist, der das Vergangene uns als einfacher und kräftiger als die Gegenwart empfinden läßt. Es ist nicht mehr die Ehrfurcht vor den dargestellten Gestalten, die uns ergreift, sondern vor der Überlieferung. Das ist die Monumentalität Rethels. Sein Stil aber ist ein durchaus männlicher.

Den frühen Bonifaziusbildern, Spezimina des Monumentalstiles der 30er Jahre, kleben noch Reminiszenzen des zeremoniellen Stiles der Nazarener an. Die Figur des Heiligen ist repräsentativ isoliert, die Umstehenden werden in andächtiger Pose um ihn gruppiert wie in einer Art santa conversazione. In den Mienen herrscht Schwärmen und Entzücken vor. Und die Verbindung von konstruktiver Verteilung der Massen und historischem Geschehen ist kaum glücklicher als bei den andern Malern der Zeit. Nur bei den Männertypen dringt schon jetzt eine kräftigere Art durch. Entwürfe zum Gebet vor der Schlacht bei Sempach und zum Tod Winkelrieds sind die verheißungsvollsten Versprechungen zukünftiger Meisterschaft. Die übrigen Bilder dieses Jahrzehnts, der Heilige Martin mit dem Bettler, Kaiser Max an der Martinswand, die Auffindung der Leiche Gustav Adolfs, sind historische Anek-



Dresden, Staatl. Kupferstichkabinett *Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin*

ALFRED RETHEL: EINZUG IN PAVIA (ENTWURF 1844)

doten mit christlich legendärem Einschlag, packend durch das Glaubwürdige der realistischen Schilderung von Ort und Personen.

Alle aber sind doch nur Vorübungen für sein größtes Werk, die Geschichte Karls des Großen, die als Fresken den Rathaussaal zu Aachen schmücken sollten. In ihnen hat sein historischer Stil sich vollendet, das Anekotenhafte ist völlig abgestreift, das Zeremonielle überwunden, es herrscht ein breites kräftiges Geschehen.

Der Besuch Ottos im Grabe Karls des Großen ist im Thema und in der Anlage dem Heiligenbilde alten Stiles am verwandtesten, und dennoch ist jeder Rest vom Andachtsbilde vollständig überwunden. Klopfenden Herzens sind wir Zeuge eines historischen Ereignisses. Durch Überschneidung der zur Gruft herabsteigenden Begleiter Ottos wird das Transitorische epischen Geschehens überzeugend betont, in den Bewegungen des knienden Otto, seiner nachdrängenden Begleiter ist alles vermieden, was als schöne Bewegung für sich, stationär wirken könnte. Und mit wie einfachen und eindringlichen Mitteln vermittelt der Künstler die sachlich geforderte Stimmung der Örtlichkeit, das Bedrückende, Stickige der Gruft durch den gedrückten Bogen der Umrahmung, der die Hälfte des Raumes ver-

deckt und Geheimnis bleiben läßt, schildert er das Unzugängliche und Kellerartige durch die Leitern, die hinabführen, und durch die gespenstisch-magische Beleuchtung der Fackel. Karl selbst aber sitzt auf einem Thron, im kaiserlichen Ornat, in starrer Haltung, ein Götterbild und eine historische Person. Regungslos, erstarrt, und doch lebend, so wie die Gestalt Barbarossas in der Phantasie des Volkes lebt, in jener Größe und Übermenschlichkeit, die die Geschichte zur Sage werden läßt.

Was dann Rethel im Bonifazbilde in den 30er Jahren versucht hatte, leistet er jetzt in der Schilderung des Sturzes der Irmensäule. Jetzt endlich geht eine Bewegung durch das ganze Bild. Von links drängen die Heiden an, bei denen Furcht, Devotion und Neugier in Mienen und Gebärden sich mischen. Rechts wird das Götzenbild fortgeschafft, und dazwischen steht Karl, der durch seine ausgestreckte Hand der Bewegung die Richtung vorschreibt.

Das steigert sich zur grandiosen Kampfbewegung in der Schlacht bei Cordova. Das ist wirklich eine Schlacht, kein bloßes Balgen mehr, man sieht Ziel und Erfolg des Kampfes, die Stunde der Entscheidung ist gekommen. Links aus der Ecke stürmt es hervor, rechts in die Ecke treibt es hinein. Die Christlichen sprengen heran, voraus der Kaiser, das Schwert schwingend wie eine Geißel, mit der er die Fliehenden vor sich hertreibt. Wie im Vorüberreiten ergreift er die Fahne der Feinde und knickt sie mitten entzwei. In wilder Raserei stürmt das Ochsengespann des Streitwagens der Sarazenen davon. Es ist eine ganz unvergleichliche Kunst, so die Schlacht und ihren Ausgang in einen Augenblick zusammendrängen, sie durch ein ganz individuelles und doch symbolisches Motiv bildlich und anschaulich zu machen, und doch an diese von Einzelfiguren gestellte Szene die Massen, die Heere in unlösbarer Einheit zu knüpfen. Für den Realismus der Darstellung braucht nur auf solche prachtvollen Momente verwiesen zu werden wie den Araber, der einen der durchgehenden Ochsen in die Nüstern packt, um ihn zum Stehen zu bringen, oder jenen andern Araber, der auf den Knien fliehend sich mit dem Mantel deckt.

Vergleicht man damit Lessings Schlacht von Ikonium aus dem Jahre 1830, so findet man dort lauter gleichwertige Fechterposen, isoliert und viel zu plastisch modelliert. Es sind Bewegungsmotive, aber keine Bewegungen, cornelianischer Figurenstil. Das Geschichtliche liegt nur im Kostüm und zerfällt in anekdotische Einzelheiten.

Von Rethel aber ist das freiste der Einzug Karls des Großen in Mailand. Der Held ist vom Rücken gesehen, aller Repräsentation ist damit ein für allemal abgesagt. Geschichte ist Geschehen. Im nächsten Moment wird das Bild unsern Blicken entschwunden sein, hinter der Stadtmauer, in deren Tor der Zug hineinreitet. Zur Seite halten Würdenträger Karls und lassen den Zug vorbei. Neben ihnen steht der gefangene Langobardenkönig und seine Gemahlin, mit Trotz und Scham wenden sie sich ab. Karl faßt sie mit einem scharfen Blick,

sein Gesicht ins Profil gestellt. Sieger und Besiegte! Die historische Episode wird so zum entscheidenden Moment, der Einzug zum Triumphzug.

Die übrigen Fresken, die Taufe Wittekinds, die Krönung Karls in Rom, die Erbauung des Münsters zu Aachen nnd die Krönung Ludwigs sind nicht mehr von Rethel selber ausgeführt, sie stehen auch nicht mehr auf der Höhe der übrigen, offenbar, weil im Thema schon ein Mangel an geschichtlicher Aktualität lag. Es sind fast alles Zeremonien, die zu schildern waren, und es ist nur interessant, wie Rethel auch da das Zeremonielle zurückdrängt.

Das Werk aber, in dem Rethel das Epische und Fortschreitende historischer Erzählungskunst am klarsten ausgesprochen hat, ist der Hannibalszug, der auch nur Karton geblieben ist. Hier wird nichts mehr dem Auge präsentiert, sondern immer verfolgt der Blick den Heereszug ins Bild hinein, von Blatt zu Blatt geht es in zyklischer Folge. Die Arbeit des gemeinen Mannes, die Mühen und Gefahren des Krieges sind das in beständiger Steigerung sich entwickelnde Thema. Kein einzelner löst sich heraus. Kein Motiv wiederholt sich, aber alle besagen nur das eine — was es bedeutet, einen ganzen Heereszug durch die eisige Wildnis des Hochgebirges zu führen. Erschütternde Momente gibt es, da wo eine Abteilung durch das Eis gebrochen ist, und nun von Geiern und Wölfen belauert die Leichen von Menschen und Vieh begraben liegen. Erst ganz zuletzt gelangen wir ans Ziel, den Felsenvorsprung, von dem Hannibal mit großer Geste das Land Italien den Ankommenden weist. Das Ganze halt! signalisieren die Bläser neben ihm. Hannibal aber ist nicht mehr der Held, sondern nur der Erste unter vielen, und so sehr hatte sich Rethel in die Schilderung der Aktion der Masse vertieft, daß ihm diese Einzelgestalt am schlechtesten gelang.

Freilich, das darf man nie vergessen. So spannend dieser Karthagerzug auch ist, rein als Bild genommen, bleiben die einzelnen Stationen etwas trocken. Das Auge allein genießt sie nicht, etwas Gewußtes, ein Text muß hinzukommen, zu dem sie die Illustration sind. Dann aber glaubt man, dieser Hannibalzug könne gar nicht anders vor sich gegangen sein, als Rethel es hier schildert, und eine Photographie, wenn es die gäbe, würde uns nicht so wahr erscheinen, als diese Kunstwerke, weil sie das enthalten, was von den Tatsachen als bleibend in der geschichtlichen Überlieferung sich erhalten hat.

Mit dieser illustrativen Tendenz hängt es wohl zusammen, daß auch Rethel im geschriebenen Bilde, buchmäßig, d. h. im Holzschnitt, das Werk hinterlassen hat, das ihn der Gegenwart am nächsten bringt, einen Totentanz. Im Sinne der Zeit nicht Ideen-, sondern Tendenzkunst, aber im Sinne der 40er Jahre über das Unterhaltende der Satire der 30er Jahre hinaus, von großartiger Eindringlichkeit der Predigt. Dabei volkstümlich, leicht zu lesen. Und auch in dem, was hier gepredigt wurde, ein Zeichen, daß die Zeit sich besonnen hatte. Rethel als wahrer Volksfreund gegen die Demagogen.

Denn die soziale und politische Bewegung der 40er Jahre war auch an dem Inhalt der Malerei nicht vorübergegangen und hatte auf die zärtliche Anekdote das ernsthaftere sozialistische Tendenzbild folgen lassen. Bilder wie Danhausers „Prasser“ oder die Weber von Karl Hübner (1814–1879) wollen die Hartherzigkeit und das Wohlleben der Reichen und das Elend der ausgebeuteten und unterdrückten kleinen Leute zeigen. In Bildern wie die Auswanderer, die Pfändung wurde Stimmung für die Notleidenden gemacht, und in Wildschützenbildern, wie dem eines Bauern, der seine Felder gegen das Wild verteidigt und dabei von dem herrschaftlichen Forstbeamten erschossen wird, wird für die Wilderer gegen die feudalen Besitzer des Jagdrechts Partei genommen. Aber so wenig die Not der schlesischen Weber schon eine allgemeine Arbeiterbewegung begründen konnte, so wenig erheben sich diese Bilder über die sentimentale Darstellung eines rührseligen anekdotischen Einzelfalles. Derselbe Geist aber, der Rethel seine einheitlichen historischen Kompositionen in Darstellungen von Massenszenen eingegeben hatte, hebt auch seine Totentanzbilder zu exemplarischer Bedeutung der Zeitereignisse empor.



Berlin, Nationalgalerie — *Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin*

ADOLF VON MENZEL: TAFELRUNDE (1850)

In den 50er Jahren würde man erwarten, eine Satire in höchster Steigerung der malerischen Mittel zu finden, dämonisch, grotesk, wie bei Daumier, mit Auflösung der Figuren in gespenstische Schatten, in deren Silhouette sich der ganze Haß oder die Bosheit der Karikaturisten hätte niederschlagen können. Menzels Illustrationen zu der Geschichte Friedrichs des Großen von Franz Kugler lassen keinen Zweifel, daß er künstlerisch dazu fähig gewesen wäre. Aber er war zu sehr Maler und Positivist, den das Vergangene und Gegenwärtige, wie es ist und war, interessierte.

So ist er derjenige, der am entschiedensten die Geschichte in den Stil der 50er Jahre hineinführt, nicht um sie zu verflüchtigen, sondern um



Berlin, Nationalgalerie *Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin*

ADOLF VON MENZEL: FLÖTENKONZERT (1852)

mit Hilfe einer reichen malerischen Verarbeitung der Farben, Lichter, Atmosphäre sie mit der Stimmung zu umgeben, die sie unmittelbar lebendig macht. Er hat nicht mehr nötig, das historische Ereignis zur kleinlichen Anekdote herabzumindern, Fürsten und Könige sentimental spießbürgerlich aufzufassen, um sie uns nahe zu bringen. Das besorgt jetzt die Lebendigkeit der Malerei. Bei Rethel wirkte die Wahrheit des gegenwärtigen Bildes als echte Vergangenheit, bei Menzel wird die Vergangenheit unmittelbarste Gegenwart. Kein Wunder, daß es Szenen aus dem Privatleben eines Königs sind, die er am liebsten schildert, dort, wo der Herrscher sich am menschlichsten gibt, und des Königs, der in seinem aufgeklärten Despotismus dem Bürgertum und Geist und Freiheit mehr zugestanden als die, die nach ihm kamen. Die großen historischen Leistungen der Malerei der 50er Jahre sind Menzels Bilder aus dem Leben Friedrichs des Großen.

Gleich die Tafelrunde von 1850 zeigt die ganze Überlegenheit Menzels über seine Zeitgenossen, indem er nirgends sich im einzelnen und im Beiwerk historisch getreuer Nebensachen verliert, sondern alles auf die Verlebendigung des Gesamtgeschehens hinlenkt. Es ist ein Rundraum und eine Gesellschaft im Rundkreis. Diese Gesellschaft ist gruppiert von dem geschicktesten aller Regisseure, der geübt ist in der Kunst der Hintergründe, der König

in der Mitte zwischen zwei Säulen, und geschickt in der Kunst der Verteilung des Spiels, in der Mitte zu beiden Seiten links der Redende, rechts der zu ihm hörend Vorgebeugte. So verbindet sich alles. Vorn sind zwei symmetrische untereinander plaudernde Nebengruppen untergebracht, denn es wäre langweilig, alles auf einen Punkt zuzuspitzen. Hier stößt man auf einen geistreichen Einfall dieses Regisseurs. Die Rückenfigur vorn würde den König verdecken, wenn sie sich nicht zur Seite legte. Menzel hätte sie bequem etwas nach rechts schieben können, dann wäre der König zu sehen gewesen. Jetzt aber muß man auf ihn sehen. Fein ist auch die Kunst der Begleitung. Eine Türlinie schneidet gerade hinter dem König durch, zwei Lakaien stehen hinter ihm, ein dritter geht von Voltaire zum König hin, an den Voltaires Aperçu gerichtet ist. Der Reichtum an feinen Tönen der Luft und Zimmerdämmerung, an Farbe, Glanz dieser illustren Gesellschaft, an Licht, das durch die weit geöffneten Türen strömt, ist unendlich. Es sind alles Dinge, die Menzel und diese Zeit um ihrer selbst willen aufsuchte. Hier aber sieht man den Erfolg des Malens um zu malen. Noch ein paar Jahre früher wäre das Bild so nicht möglich gewesen. Menzel aber verschwendet jetzt. Man sieht das nur mit neben dem, was doch die Hauptsache bleibt, diese Gesellschaft, die wundervoll individualisierten und lebendig an der Szene beteiligten Köpfe und vor allem die der Hauptbeteiligten, Voltaires und Friedrichs. Dort Servilität, Esprit, Beweglichkeit, hier Feinheit, Geistigkeit, Hoheit. Will man etwas von dem Geist, dem Witz genießen, der hier über den Tisch sprüht, so braucht man nur auf all das geschliffene, durchsichtige, blitzende Glaswerk auf der Tafel zu sehen. Das ist annähernd so geistreich gemalt. Die Luft, die Farbe ist entsprechend der hier herrschenden geistigen Temperatur kühl, grau-silbrig, ein blasses, feines Blau und ein Hellviolett, das Bildformat ist steil.

Auf dem Flötenkonzert ist die Temperatur warm, ein rötlicher Feuerton, der den Sinn gefangen nimmt, fast etwas drückend, das Format ist breit, lastend. Denn ist es schon bei manchem vollendeten Künstler nicht allen leicht, lange gute Musik zu hören, wie viel weniger bei einem königlichen Dilettanten. Hier war es offenbar viel schwieriger, dem König in dieser nicht gerade königlichen Betätigung die Hoheit zu lassen. Menzel hat es ganz erreicht. Diesmal mit einer kontrastierenden Foliierung. Zwischen den beiden Weibspersonen, der jungen, ganz schmachtenden und der alten mit dem Rabengesicht, hätte es auch ein Geringerer leicht, günstig ins Auge zu fallen. Dann als Kontrast – preußisch zu reden – die schlappe Gesellschaft der Musiker. Der König steht lässig und doch straff, er hat etwas Militärisches. Aber vor allem das Auge. In der Menzelschen Zeichnung bleibt dies Auge doch immer das Auge des großen Königs, auch wenn es auf Notenpapier sieht. Alles geht wieder in einem genial disponierten Raumganzen vor sich, jenem weiten Umkreis von Personen, der den König isoliert und den Tönen Platz läßt, sich auszubreiten. Die Musiker, das Uninteressante,

sind zusammengeballt und wirken als Masse. Jeder bekommt ein Licht vor sich. Auf der andern Seite sitzen die Zuhörenden, physiognomisch einzeln durchgenommen, darunter prächtige Typen, wie der mit den Augen Glucksende im Hintergrund, der Haudegen und Kavalier vorn, wohlwollend und wie ein Rocher. Es ist der günstigste Augenblick im Stück, den Menzel herausgegriffen hat. Alles lauscht, die Musiker passen gespannt auf, besonders der am Flügel. Der König hat allein das Wort.



Hamburg, Kunsthalle *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

A. v. MENZEL: FRIEDRICH DER GROSSE IN LISSA (1858)

Es ist wirklich auffallend, wie Menzel immer alle malerischen Mittel ganz im Geist der Szene verwendet. Im dritten Bild, dem malerisch sprühendsten, ist nur ein Augenblick gemalt, freilich einer der spannendsten. Friedrich der Große bei Lissa ist in die Gesellschaft feindlicher Offiziere hineingeraten und überrumpelt sie mit seinem kaltblütigen „Bon soir Messieurs". Es bleibt alles unklar, verhüllt von matt durchleuchtetem Dunkel. Und doch, wie ist die Raumdisposition bewältigt, indem Menzel unten mit fast lebensgroßen Figuren anfängt und doch die ganze Treppe, fast ein ganzes Stockwerk ins Bild hineinbringt. Die aufgelöste, skizzenhafte, keine einzelne Figur ausführende Malerei ist hier, wo alles drunter und drüber geht, völlig am Platze. Ein Tumult von angedeuteten Formen. Das Ganze spitzt sich auf eine Stelle zu, dort muß Klarheit werden, dort entscheidet es sich, auf die Laterne. Und doch nicht. Daneben wird sofort das grell beleuchtete scharfe Profil des Königs sichtbar, und der scharfe

Blick. Der König allein hat die feste sichere Haltung, den Griff des Stockes pressend. Alles andre taumelt durch die Szene, auch das Licht, treppab, treppauf, nach vorn, zurück.

Ein Nachtstück wie dies, ähnlich effektvoll im Malerischen und spannend im Inhalt, aber im Format wie in der Darstellung von überwältigender Großartigkeit, ist Friedrich und die Seinen bei Hochkirch. Aus dem Dunkel des Dorfes eilen die friderizianischen Soldaten herbei, aufgeschreckt rücken sie in die Gefechtslinie ein, durcheinander, wie es gerade kommt, die meisten barhäuptig. Vor ihnen der grelle Schein der brennenden Häuser, vor dem die Masse mit dunklen Silhouetten steht. Mit nicht zu überbietender Anschauungs- und Gestaltungskraft ist das vom Maler glaubhaft gemacht. Damit man aber nicht bei dieser faszinierend unheimlichen Situation wie bei einer Feuersbrunst gierig schauend stehen bleibt, lösen sich vorn lebensgroße Einzelfiguren los, die die Not der überraschten Krieger dartun, in der Kampfesfront Posten zu fassen. Es sind Offiziere, und deshalb von besonderem Interesse. Schon hier fragt man, wer sie wohl seien. Da aber erscheint über ihnen, auf uns zu und gegen die Richtung der Vorwärtsstürmenden hindurchreitend, der König, mitten im Getümmel, vom Licht umflackert, das Gesicht verzerrt und starr, die Haltung fest. Und nun ist es wieder unnachahmlich, wie Menzel, ohne die Bildeinheit zu zerstören oder das malerische Leben des nächtigen Dunkels und der zerspritzten Lichter zu unterbrechen oder auch nur in der Größe den König hervorzuheben, diesen doch zum geistigen und körperlichen Mittelpunkt des ganzen Bildes macht. Wie die Soldaten sich in diesem Moment gesagt haben mögen, so redet das ganze Bild: „Er ist da."

Alle diese Bilder sind in der Szenerie und in der Handlung impressionistisch gestimmt, in dem Feuerwerk von Lichtern und reflektierenden Gläsern oder der aufgeregten momentanen Situation. Es begreift sich, daß in diesem Jahrzehnt diese Bilder solches vollkommene Leben, solche Wirklichkeit bekommen konnten und solche Geschlossenheit, Einheitlichkeit, daß auch nicht ein Ton falsch ist und herauszuhören. Und dennoch ist der Eindruck nicht rein lyrisch, ohne das historische Wissen bleiben die Bilder noch faszinierende Eindrücke, aber sie sind nicht mehr ganz verständlich.

Das letzte Bild aber ist nicht nur der Höhepunkt dieses friderizianischen Zyklus, sondern des Geschichtsbildes der 50er Jahre überhaupt, sowohl nach Seite der Massendarstellung in erregten Momenten wie nach Seite der psychologischen Charakteristik. Sucht man ein Gegenstück in der Geschichte der Kunst, so ist es Rembrandts Nachtwache, die eine ähnlich faszinierende malerische Behandlung mit individualisierender Herauslösung einzelner Personen aus der Menge verbindet. Und wenn die Nachtwache vielleicht durch die tiefe Farbe und die überlegte Komposition mehr berückt, so ist das Menzelsche Bild durch das sprühende Leben überlegen. Bei Rembrandt ist mehr äußerliche Pose. Ein Rätsel aber in

beiden Bildern bleibt immer, wie es möglich war, den ganzen Reichtum malerischer Feinheit der intimen Kunst in so großem Format zu entfalten, ohne an einer Stelle leer oder kleinlich zu werden.

Wo aber der dem düsteren Kolorit der 50er Jahre entsprechende Stimmungsreichtum in rein malerischer Beziehung fehlt, und die Szene sich am hellen Tag abspielt, da kommt trotz glänzender psychologischer Charakteristik und Zuspitzung auf momentane Gefühle doch leicht etwas vom Geist des Anekdotenbildes hinein wie in dem Bilde Friedrich der Große auf Reisen. Man achtet bei der Fülle interessanter Physiognomien noch zu sehr auf die Einzelmotive.

Auch ist die unglaublich lebendige Vergegenwärtigung des Historischen dem traditionell Monumentalen nicht günstig. Wo wir gewohnt sind, überlieferte Inhalte geschichtlichen oder religiösen Inhaltes ins Übermenschliche oder Typische gesteigert zu sehen, da stößt uns die Gegenwärtigkeit solcher Gestalten wie unseresgleichen zurück, und die mimische Lebendigkeit erscheint uns wie oft bei Rembrandt als Grimasse. Das ist der Fall in Menzels bekanntem Bilde, wo Jesus als hübscher jüdischer Knabe zwischen den mit Händen und Fingern redenden jüdischen Schriftgelehrten wie eine Szene aus dem Ghetto einer modernen Großstadt gemalt ist. In einem Bilde, Friedrich der Große bei Leuthen – der König lebensgroß, umgeben von den ebenfalls lebensgroßen Gestalten seiner Generäle, wuchtigen Figuren in einer großartigen monumentalen Komposition – scheint diese ausschließlich figürliche Monumentalität nicht in Einklang zu bringen gewesen zu sein mit der feingeistigen Charakteristik der Gesichter, auf die es Menzel ankam, indem in jedem Gesicht der Eindruck der Worte Friedrichs sich spiegeln sollte, daß jeder ihn verlassen dürfe, ohne daß er ihm darüber Vorwürfe machen würde. Aber man übersieht jetzt zwar wie von einem erhöhten Standpunkt die ganze Gruppe und sieht jedem ins Gesicht, aber man sieht die Gesichter selber nicht. Menzel hat sie zerkratzt, und man möchte meinen, weil er den Zwiespalt zwischen der monumentalen Komposition und der intimen psychologischen Charakteristik gespürt hätte. Immerhin ist hier eine der größten Kompositionen Menzels Fragment geblieben, eine Ruine, die wenigstens vor künftigem Ausbau bewahrt bleiben möge.

Das Eisenwalzwerk von 1875 führt uns inhaltlich schon aus diesem Kreise historischer Aktionen heraus, und spätere Betrachtungen werden zeigen, daß in dieser Hinneigung zu dem gegenwärtigen Leben schon eine andre Gesinnung und das Wollen einer neuen Generation fühlbar wird. Künstlerisch ist Menzel hier noch der Alte; in der Komposition des Lichtes, der Massen, der Raumdisposition. Um ein zentrales Feuer ist prachtvoll klar im Räumlichen und mit kräftiger Plastik in den Figuren der Kreis der hauptbeschäftigten Arbeiter gefügt. Die Hauptfigur, der Mann, der mit über dem Kopf erhobenem Arm die Zange sperrt, enthält so viel Plastik, daß hier Meunier vorweggenommen ist. Nach den Seiten



Berlin, Nationalgalerie *Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin*

ADOLF VON MENZEL: EISENWALZWERK (1875)

geht es dann mit Hilfe von neuen schwächeren Lichtherden zu Nebenmotiven, die, alle noch kräftig und klar herausgearbeitet, doch nicht dem Hauptmotiv schädliche Konkurrenz machen. Das ganze Bild zerfällt in zwei Zonen, die durch eine wie mit dem Lineal gezogene Linie geschieden sind. Unten die feurige, erhitzte, brennende, oben die kühle, graue, luftige, wo die Dämpfe abziehen. Das Bild ist in der Komposition dem feinsten Bilde, der Tafelrunde, verwandt. Und es ist erstaunlich, wie Menzel hier den sprödesten Stoff, Stangen, Räder, Kräne, Röhren, Tausende von Einzelheiten zusammenbekommen hat, noch so fleckig, malerisch reich, daß das Getöse Getöse bleibt, aber doch so streng komponiert, daß es eine Harmonie wird, ein Rhythmus. An einer einzigen Stelle macht sich eine Störung bemerkbar, bei der aus dem Bilde heraussehenden Frau, die dem Mann das Essen gebracht hat. Es scheint fast ein Witz des alten Weiberfeindes Menzel, daß es gerade eine Frau sein muß, die stört. Um den Geist dieses Bildes zu verstehen, darf man nicht mit sentimentalen Worten kommen, wie „Hohes Lied der Arbeit". Die Szene, die sich hier abspielt, ist nicht anders gesehen, als Rubens einen Löwenkampf, eine Amazonenschlacht malt: mit der Freude an der Dramatik, der Kraft des Ereignisses. In späteren Bildern, wo er sich mehr beschränkt, einen gegebenen Anblick festzuhalten, wo er natürlicher wird, hat Menzel, der große Realist,

die Höhe dieser Bildung nicht mehr erreicht. Man kann das Wort Realist gelten lassen, wenn man dabei an Shakespeare denkt. Denn in allen diesen großen Werken ist Menzel Dichter und Künstler.

Die ganz ungeheure Lebendigkeit, mit der diese Szenen vor uns hintreten, der weiche Glanz, der doch nie prunkt, sondern stets der Sache dient, der Fleiß, mit dem hier feinste Verhältnisse aufgefaßt sind, beweist, wie segensreich die Handwerklichkeit in den 30er Jahren war. Das Jahrhundert der Technik fing an Früchte zu tragen. Das Eisenwalzwerk aber weist darauf hin, wie sich das Jahrhundert der Technik zum Jahrhundert der Industrie entwickelt, einer Lebensverfassung, die in sich Kräfte genug zeitigt, die niedersten Stufen des Lebens zum Gegenstand der Monumentalkunst zu machen.

Das Fazit aber dieser Entwicklung der Monumentalmalerei in dieser Periode, der historisch erzählenden, liegt klar zutage. Obwohl in der malerischen Darstellung und Menschlichkeit der Auffassung diese Bilder leichter zugänglich sind, als die Ideen und Repräsentationen der Monumentalmalerei früherer Zeiten, sind sie doch weniger unmittelbar wirksam, weniger populär, weil ihnen im Inhalt das fehlt, was zu jeder Monumentalmalerei gehört, die Tradition, der überzeugende, nicht im Einzelnen, sondern im Bewußtsein des Volkes lebende Gehalt, der schon in dieser Phantasie des Volkes Form und Gestalt gewonnen hatte. Das, was man jetzt illustrierte, war ein Inhalt, der auf Bildung rechnete und dem Zufall oder der Mode angehörte, es war Privatsache. Auch setzte es mehr ein Wissen voraus, als das Gefühl der Verehrung. Deshalb fehlt auch den historischen Themen die Notwendigkeit, die zur Vergegenwärtigung im Bilde drängt. Das Wort genügte schon vollständig zur Schilderung dessen, was das Bild illustrierte. Deshalb ist das, was in diesen Bildern wirksam ist, nicht die Monumentalität, sondern, was auch an einem allgemeinverständlichen Gehalt rein als Malerei, als Darstellung, unterhaltend und augenerfreuend gewirkt hätte, als Genre, tatkräftiges Geschehen und psychologisch vertieftes Leben. Was aber illustrativ an diesen Bildern war, ein Wissen voraussetzte, stellte sich am besten dar in unmittelbarer Verbindung mit dem Text, d. h. als Buchschmuck, denn der allgemeine Inhalt war verloren gegangen, eine Unterschrift mußte ihn ersetzen. So war die Monumentalkunst in Form und Inhalt um einen Schritt weiter dem Verfall entgegengeführt. Was von ihr noch lebte, waren rein äußerlich das Format, gewisse dekorative wandschmückende Formen und die illustrative Tendenz. Gerade letztere aber bewies am stärksten die Unmöglichkeit einer Monumentalkunst in einer Zeit, der die Tradition nichts, der Fortschritt alles wurde. Stärker als die vorangegangene Epoche krankt diese an dem Widerspruch, technisch bereits alle Mittel für eine Malerei um der Malerei willen in der Hand zu haben, sie aber im Dienst herkömmlicher, unmalerischer Aufgaben verwenden zu müssen.



Berlin, W. von Dirksen — Phot. F. Bruckmann A.-G., München

KARL BEGAS: FAMILIENBILD (1833)

Schon im Klassizismus zeigte sich, daß innerhalb der monumentalen Aufgaben der Malerei allein das Bildnis von der strengen Form und Steigerung der Kunstmittel zu gewinnen vermochte, wenn es den Malern gelang, die Wucht der äußeren Erscheinung in ein Symbol der Festigkeit und Größe des Charakters umzudeuten. Aber in der Biedermeierzeit findet man die kraftvolle Persönlichkeitsdarstellung des Klassizismus kaum. So reizvoll die kleinen, intimen Biedermeierporträts sein können, sobald das Format wächst und die Absicht der Personen, zu repräsentieren, sich aufdrängt, werden die Bilder fast Karikaturen, und die Personen sind in Gefahr, sich lächerlich zu machen. Wenigstens in den 30er Jahren. Da sind auch im repräsentativen Porträt Frauen- und Kinderporträts die bezeichnendsten Repräsentanten der Porträtmalerei. Künstler wie Eduard Magnus (1799–1872) und Franz Xaver Winterhalter (1806–1873) sind in erster Linie als Frauenmaler bekannt. Ein Familienbild von Karl Begas d. Ä. klärt uns am schnellsten über die Art dieser Bilder auf. Es zeigt uns drei Frauen, die Mutter zwischen ihren Töchtern. Das Format, die Teilung der Bildfläche, die Großfigurigkeit, das gestellte Arrangement und die kalte, plastisch porzellanen wirkende Behandlung verraten die Absicht, ins Monumentale zu gehen. Aber dem widerspricht schon die Charakteristik der Personen. Die Mutter liest in einem Buche, die Töchter schmiegen sich an sie mit süßlich zärtlichem Blick. Die Personen sind im großen Staat, mit eigens für diese Porträtierung wie für eine große Gesellschaft zurechtgemachter Frisur. Aber das läßt an die intime, die Personen verbindende Situation erst recht nicht



Besitzer: Familie Artaria, Wien
W. H. SCHLESINGER: DOMINIK ARTARIA (1836)

glauben. Wie hübsch ist dagegen das Familienbild mit des Künstlers eigner Familie, ein kleines Biedermeierinterieurbild, der Vater mit der Pfeife, die Mutter mit der Handarbeit und alle im Hauskostüm und in ungezwungenen Bewegungen. Eine gewisse nazarenische Steifheit erhöht den Reiz des Bildes. Derselbe Kontrast zwischen den kleinen genrehaften und großen repräsentativen Bildern fiel ja bei allen Meistern der intimen Biedermeierkunst auf, bei Waldmüller, bei Krüger und Wasmann.

Das Gesellschaftskostüm der Frauen der 30er Jahre scheint die Einzelheiten der festlichen Kleidung aus dem Rokokokostüm entnommen zu haben und ist wohl schon eine Errungenschaft des gesellschaftlichen Formwesens der Restaurationszeit. Das stark Geschnürte, der Kontrast enger und gepreßter Formen zu bauschigen und ausladenden, die reiche gekünstelte Frisur sind gesuchte Feinheiten, die das Rokoko entwickelt hat. Aber wie hat die Biedermeierzeit das Kostüm verändert! Die geschnürte Taille bekommt einen Gürtel, der für ein lockeres Gewand Sinn haben würde. Schultern und Brust sind entblößt, aber ein panzerartiger Brustbesatz schneidet mit harter Linie das Dékolleté ab. Die großen Puffärmel trennen die Arme vom Körper, weil eben, dem Naturalismus der Zeit entsprechend, jeder Teil der Kleidung für sich geschneidert ist, ohne Gefühl für Rhythmik und Kontraste im ganzen. Auch die Frisur, die aufsteigend im Knoten endigt und über die Ohren sich in Ringeln legt, ähnelt der Rokokofrisur. Nur aber sind die Haare ganz ehrpusselig glatt gestrichen und gescheitelt. Und sowohl der Knoten wie die Ringel auf den Ohren sind sauber mit Schleifchen durchflochtene Zöpfe. Dazu die ungefügen Hals- und Kopfkrausen, die Bänder und Schleifen, eine Fülle geschmackloser Einzelheiten, bei denen man die Mühe bewundern soll, die diese Frauen auf ihre Herstellung und Sauberhaltung verwendet haben. Das große Format, die kein Tüpfelchen unklar lassende Malerei stellen natürlich alle Ungeschicklichkeiten dieser Leute erst recht bloß. In diese Tracht werden nun auch die Kinder hineingesteckt, nur daß man bei den kurzen Kinderkleidern in einer äußerst geschmacklosen Weise noch die weiß gewaschenen Hosen weit heraussehen läßt, wie in einem Kinderporträt von Julius Hübner (1806–1882). Wie niedlich stand dagegen noch die ungezwungene Empiretracht den von Schick gemalten Schwestern Humboldt. Trotz der erwachsenen, die kindlichen Bewegungen hemmenden Tracht haben diese Kinder nicht den frühreifen Blick und die repräsentative Gebärde des 18. Jahrhunderts, sondern höchstens die süßliche



Darmstadt, Museum
KARL STAHL: MÄNNERKOPF

Kindlichkeit des Kindergenres der Zeit. Oder aber man sieht ihnen die Angst an, sich nicht rühren zu dürfen, um nur gar keinen Fleck in die frisch gewaschenen Kleider zu machen.

Wie oft, wird auch jetzt die italienische Schönheit als Idealtypus der Frau im Bilde verherrlicht. Aber man kennt die Italienerinnen aus der Biedermeierzeit. Dorfmädchen aus der Campagna in bunter Tracht, linkisch in den Gebärden, süßlich im Blick, ohne jede römische Gravitas. Auch die strengste Zeichnung überwindet da nicht den bunten Eindruck von Leuten, die man auf dem Jahrmarkt anstaunt.

Das repräsentative Männerbildnis von Begas und der andern Biedermeiermaler, das an sich weniger charakteristisch für die 30er Jahre ist als die Frauenporträts, wirkt nicht so karikiert, da die Männertracht einfacher ist. Doch entbehren auch hier der mantelartig gebauschte Frack und die Vatermörder als offizielle Einschnürung des Halses nicht einer gewissen altväterischen Komik. Die Charakteristik der glatten Gesichter geht immer auf den Ausdruck schulmeisterlicher Bonhomie, der nach dem heroischen Typus der Empirezeit besonders auffällt. Das Bildnis des Kunsthändlers Dominik Artaria, von W. H. Schlesinger (1814–1893) gemalt, demonstriert vorzüglich diese Art.

In den 40er Jahren wird auch die repräsentative Menschendarstellung freier und harmonischer, sowohl durch die schlichtere würdigere Tracht und den offenen Ausdruck der Personen wie durch die weichere und tonigere Haltung der Bilder. Die Figuren verbinden sich mehr mit dem Hintergrund und scheinen mehr in ihrem Milieu erfaßt, zuweilen, wie in Ashers schönem Bilde Jenny Linds, werden es reine Interieurbilder. Dadurch werden diese Bilder sympathischer, aber nicht monumentaler. Sie nähern sich der intimen genrehaften Kunst der Zeit, wie ja andrerseits auch das ohne jede repräsentative Gebärde dargestellte Porträt jetzt infolge der einheitlicheren Behandlung immer mehr ein großes Format verträgt. Die Grenzen zwischen monumentaler und intimer Porträtdarstellung verwischen sich, wenigstens im Frauenbildnis, für das die Bilder von Magnus aus den 40er Jahren und auch später noch bezeichnend sind.

Wohl aber finden sich in den 40er Jahren, deren männlicherer Geist aus Rethels Geschichtsbildern bekannt ist, Ansätze dazu, auch einen Männeridealtypus zu schaffen, und zwar außer bei Rethel selbst, bei ihm nahestehenden Künstlern wie Karl Stahl (1824–1848) und Niederée. Auch von W. v. Kaulbach gibt es ein derartiges Bildnis in Nürnberg. Es ist ein großer breiter Kopf mit kräftigem Haupt- und Barthaar, blond und blauäugig, mit gesunder rötlicher Gesichtsfarbe, ein ausgesprochen national gemeinter Typus, teutonisch, wie die Verkörperung des burschenschaftlichen Ideals. Er unterscheidet sich sehr von der kosmopolitischen Allgemeingültigkeit und Schärfe des Empiretypus. Eine gewisse barbarische Kraft, etwas Urgermanisches läßt darin das rechte Gegenstück zu dem lapidaren Geschichtsstil Rethels oder zu Lessings Landschaften mit den historischen Eichen erkennen. Dieses Unzeitgemäße, Urtümliche nimmt diesen Köpfen aber auch ihre vorbildliche und repräsentative Art. Sie lenken den Blick zu sehr in die Vergangenheit und auf das Geschichtsbild, wo sie erst ihre Bedeutung gewinnen. Doch finden wir auch im Porträt, besonders im Künstlerporträt wie dem Dreierbild der Maler Lessing, Sohn und Hildebrandt von Julius Hübner und dem des Hamburger Künstlervereins von Günther Gensler, beide vom Anfang der 40er Jahre (1839 und 1840), diesen teutonischen Einschlag.



Berlin, Palais Kaiser Wilhelm I. — *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

F. X. WINTERHALTER: KAISERIN AUGUSTA (1850)

Der Stil der 50er Jahre mit der psychologischen Bereicherung und Verlebendigung hat nur noch stärker die Entmonumentalisierung des Porträts zum Stimmungsbild oder psychologischen Ausdruckskopf auch im großen Format bewirkt. Bei zwei Malern aber, die an sich, der eine als international gebildeter Hofmaler, Franz Xaver Winterhalter der andere als geborener Kavalier und vielleicht polnischen Geblütes, Ferdinand von Raysky (1807–1890), eine Ausnahmestellung in der Zeit einnehmen, hat die zunehmende malerische Verfeinerung und Verflüssigung auch dem Ausdruck gesellschaftlicher Eleganz immer mehr Freiheit verschafft. Beide halten sich verhältnismäßig fern von der Versimpelung der Biedermeierzeit. Ist Winterhalter auch im Ausdruck der Noblesse in frühen, steiflinigen und steifposierten Porträts seinen Zeitgenossen überlegen, so gewinnt er doch erst durch dieselbe

malerische Kultur, die Menzel zu lebendigster Schilderung seiner in der Rokokozeit spielenden Geschichtsbilder führte, die Freiheit, Leichtigkeit und Grazie in der Darstellung vollendeter Gesellschaftsdamen. Oft genug kommt er damit den besten Porträts des ausgehenden Rokokos des 18. Jahrhunderts nahe, nur ist die Malweise derber und solider, nicht von jener matten und bestäubten Grazie der Maler der Goethezeit. Auch durch eine gewisse mädchenhafte Zurückhaltung oder eine gesteigerte Geistigkeit verbürgerlichen diese Porträts und ersetzen die rhythmische Bewegung durch den Reiz individueller Beseeltheit.



Dresden, Staatl. Gemäldegalerie — Phot. F. Bruckmann A.-G., München

FERD. VON RAYSKI: DOMHERR VON SCHRÖTER (1843)

Ferdinand von Rayskys angeborene Eleganz hat mit der flotteren Technik der 50er Jahre auch noch an Schmiß und Verve gewonnen. Er hat in der verschmolzenen Technik der vierziger Jahre und mit sehr zurückhaltender Farbe den männlichen Typus des vollendeten Salonmenschen herausgebildet. Wir würden uns auch bei ihm in das 18. Jahrhundert und in die Zeit von van Dyck zurückversetzt fühlen, wenn nicht eine gewisse pedantische Strenge in der aristokratischen Haltung und eine gewisse gebügelte Eleganz der Kleidung eine biedermeierische Note von Offiziösentum und Diplomatenbureaukratie hineinbrächte. Vergleicht man das bekannte Bild des Domherrn von Schröter aus den 40er Jahren mit dem des jungen Grafen von Einsiedel von 1855 aus der Nationalgalerie, so sehen wir, wie die freiere Technik auch dem aristokratischen

Wesen eine freiere, ungezwungenere Haltung und unkonventionellere, lebhaftere Geistigkeit mitteilte. Das aber, was an Raysky besonders auffiel, die flotte Technik seiner in den 40er Jahren kraus und verschwimmend gemalten Landschaften oder der ganz breit, wie momentan hingestrichenen späteren Tierstücke, verblüfft mehr, als es eigentlich bedeutet. Es ist mehr eine kulissenhafte Breite des Vortrags wie in den Werken der Engländer des 18. Jahrhunderts als eine der Stimmung des Gegenstandes angepaßte und durchlebte impressionistische Technik. Darin ist Raysky ein Gegenstück zu dem Wiener Fr. von Amerling.

Aber weder Winterhalter noch Raysky bedeuten in der Zeit so viel, daß wir in ihren Werken den offiziellen Porträtstil wie im klassizistischen Porträt des 18. Jahrhunderts sehen müßten. Der Geist des 18. Jahrhunderts lebt in ihnen weiter, aber so, daß wir deutlich fühlen, wie die von ihnen geschilderte Gesellschaft beiseite steht, und deshalb auch das repräsentative Auftreten schon stark mit dem Charakter spröder Reserve durchsetzt ist. Die bürgerliche Kunst aber hat keinen wirklich allgemeingültig gewordenen Charaktertypus wie in der Zeit Runges aufzuweisen. Die 30er bis 50er Jahre sind nicht die Zeit der großen Persönlichkeiten. Nicht die Einzelperson, sondern Geschichten und Geschichte sind das Feld der Monumentalkunst der Biedermeierzeit. Das wird erst wieder anders in den Jahren, deren größtes politisches Monument die Reichsgründung ist, in der Gründerzeit.

Die Malerei der Gründerzeit

Kultur und Malerei der 70er Jahre

Fast allgemein ist die Anschauung verbreitet, daß sich mit dem Erringen der Reichseinheit nicht die Wünsche und Hoffnungen erfüllt hätten, die man in bezug auf eine große deutsche Kultur daran zu knüpfen sich berechtigt glaubte. Denn die politische Tat als solche wie ein Monument der Vergangenheit zu empfinden, an dessen Größe sich die heutige Generation aufzurichten vermöchte, war man von seiten der ästhetisch interessierten Menschen von 1900 kaum imstande. So sah man in den 70er Jahren die Gründerzeit, die Deutschland reich und mächtig hat werden lassen, aber im Sinne eines veräußerlichten, die innere Herzens- und Geistesbildung vernachlässigenden Industrialismus. Der ästhetischen Einstellung entsprechend richtete sich die Kritik vor allem gegen die Leistungen der Kunst jener Zeit, besonders gegen die Architektur, die nichts war als eine Nachahmung alter Stile der deutschen Renaissance.

Aber man wird das Urteil revidieren müssen, wenn man sich erst einmal klar gemacht hat, daß in bezug auf Stilnachahmung auch die klassizistischen Hotels unserer verfeinerten Reichen den Renaissancepalästen der Gründer nichts nachgeben, und daß nur das Lebensgefühl ein anderes ist, hier rauschend, kraftvoll, nach außen drängend, allem Festlichen und Geselligen hingegeben und prunkend mit seinem Besitz, dort leise, verfeinert, sich abschließend, das Haus ein Tresor, in dem ein Sammler seine kostbaren Schätze verbirgt. Ob wohl je einer die Spannung empfunden hat, wenn in Böcklin-Memoiren der waghalsigste der Gründer, Stroußmann, als Käufer Böcklinscher Bilder auftritt? Und hat man sich je klargemacht, daß die großen Bilder Böcklins, die in unseren zartgestimmten Räumen vergebens Platz suchen, in jenen Renaissanceräumen ein Leben gewinnen und mit ihrer Farbe prunken können, daß Feuerbachs Gastmahl eine gemalte Wand aus jenen Palästen darstellt, und daß der Kampf gegen Böcklin, den ein Vertreter modernsten Kunstgefühles mit Leidenschaft geführt hat, nur ein Ausdruck unserer Verständnislosigkeit gegenüber den 70er Jahren ist?

Das ist freilich richtig. Für das, was in der letzten Zeit werden wollte, ist die Kultur der 70er Jahre kaum eine Förderin gewesen, sie ist zu sehr ein Abschluß, in sich selbst etwas,

zum Teil mit Formen, die vergangenen Lebensverfassungen entsprechen, einem aristokratisch-herrscherlichen Bewußtsein und öffentlich rauschender Geselligkeit, aber doch getragen von dem modernen Element der Industrie, seiner organisatorischen Willenskraft und dem volkstümlichen Charakter, auch herrschend mit der Arbeit verbunden zu sein. Es ist ein bürgerlicher Geschmack großen Stils. Allzu leicht denkt man bei Gründerzeit nur an die Auswüchse dieser Kultur, besonders in der demokratischen Verallgemeinerung, der sie bald anheimfiel, man denkt an Makart und all die Auswüchse einer plebejisch vordringlichen Gesinnung und vergißt, daß die größten Namen in der Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts, Böcklin, Feuerbach, und einer zweiten Generation, H. v. Marées, Leibl, Thoma, ihr angehören und von dem Geiste dieser Zeit befruchtet sind. Wagners größte Gedanken, Nietzsches Ideale sind aus ihrem Boden erwachsen. Nicht was sie uns zu bieten vermag, sondern was sie in sich gewesen ist, müssen wir fragen: die größte Zeit des 19. Jahrhunderts.

Ihre Signatur ist nicht stilles Wirken zurückgezogener Individuen, sondern Hinaustreten an die Öffentlichkeit, die politische Aktion. Sie ist die Zeit der großen Parlamentarier. Das gibt den Werken der Geisteswissenschaft den rhetorischen Charakter. Das Pathos herrscht in Wissenschaft und Kunst. Treitschkes Deutsche Geschichte redet mit Donnerworten. Die Philosophie eines Eugen Dühring ist kämpfend und streitend, und Nietzsches Schriften sind wie politische Pamphlete, mit dem Hammer philosophiert. Selbst die Musik eignet sich diesen Charakter an in Leitmotiven, die wie Signale schmettern.

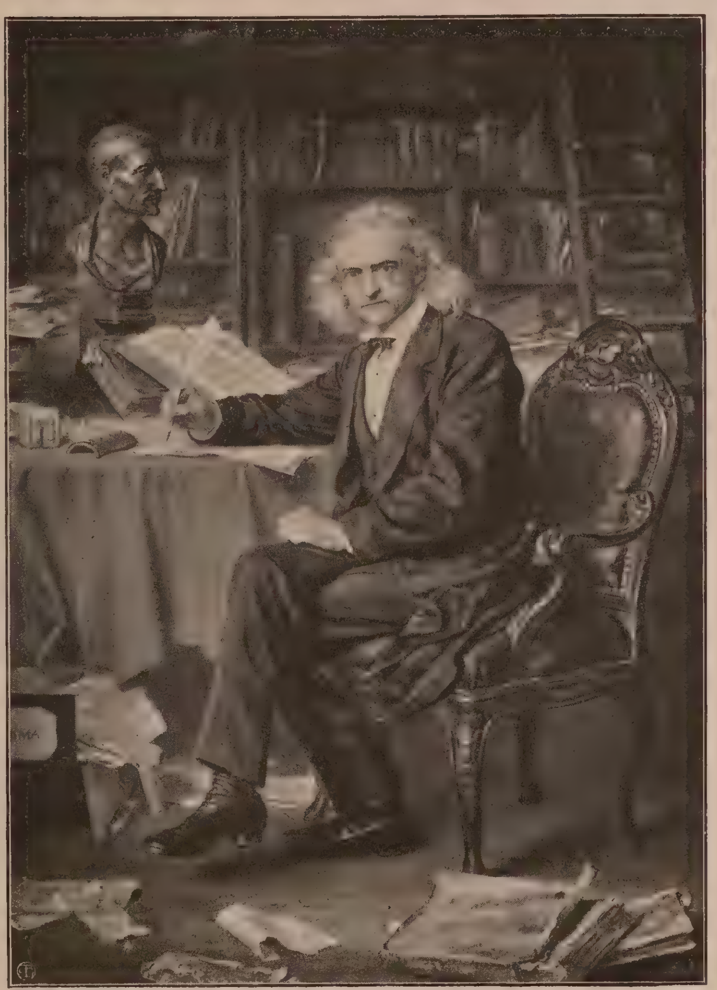
Daher denn auch in der bildenden Kunst das Rhetorische, das Aufdringliche in gehäuftem Schmuck, prunkender Farbe und üppiger Menschenpracht. Diese Kunst braucht das monumentale Format, denn sie wendet sich nicht an den einzelnen, sondern an die Öffentlichkeit, deren bestimmtere Form meist die einer etwas lärmenden, genußfreudigen Geselligkeit zu sein pflegte. Eine Art von Theater, von öffentlicher Aufführung stellen die großen Bilder Pilotys, Feuerbachs, Böcklins, Gebhardts dar. Die Maler brauchen große Wände, und fast alle Großen dieser Zeit haben nach solchen verlangt oder sie auch bekommen, Böcklin in Hannover und Basel, Feuerbach in Wien, Gebhardt in Lokkum, Marées in Neapel. Und Makarts Riesenleinenwände sind auch Wände, Fresken mit Mitteln der Ölmalerei. Wie bei Wagner die menschliche Stimme vergewaltigt wird, so denken auch die Maler orchestral, am konsequentesten, wenn auch am äußerlichsten Makart. Die Verwandtschaft mit der strengen religiösen Monumentalkunst zeigt sich besonders in der Vorliebe für die Form des Triptychons bei Böcklin und mehr noch bei H. v. Marées, für den es das Hauptproblem bildnerischer Gestaltung wird, in einer Zeit freilich, in der der Geist schon ermattete und feierlicher gestimmt wurde. Dennoch war nicht die Religion, sondern man selber das, was man ernst nahm.

Die 70er Jahre aber sind die Zeit der großen Persönlichkeiten, beherrscht von Bismarcks erhabener Gestalt. Deshalb existiert auch für sie kein Sammelname wie für die Romantik, die Nazarener, oder heute den Impressionismus. Nicht die Richtung, sondern die starken Persönlichkeiten sind das Hervorstechende, Böcklin, Feuerbach, Lenbach, H. v. Marées, Leibl, Thoma, die alle eine ganz persönliche Note haben, hinter der das Gemeinsame fast ganz zurücktritt. Wer wäre sich bewußt, daß Böcklin und Leibl in allem Formalen eng zusammengehören, da sie doch selber nur das Antipodische in sich sahen. Menzel ist in diesem Jahrzehnt noch mit ganz großen Schöpfungen beteiligt, wie dem Eisenwalzwerk. Auch die deutsche Kunstgeschichte hat ihre bedeutendste Persönlichkeit, Carl Justi, aus dieser Zeit empfangen und die biographische Methode, alles, was in der Zeit und neben dem Künstler vor sich ging, der Bedeutsamkeit der künstlerischen Persönlichkeit als Folie dienstbar zu machen. Die Kunstgeschichte, die noch eben Jacob Burckhardt eine geniale Zusammenfassung einer ganzen Zeit, der Renaissance, unter einen Gesamtbegriff verdankt hatte, wird jetzt Heldenverehrung. Justi wählt sich Velasquez als Helden. Daneben beherrschen Raffael und Michelangelo das kunstgeschichtliche Interesse. Und aus den 70er Jahren heraus hat Nietzsche das Ideal des Übermenschen, der Herrennatur, dem andringenden Sozialismus der 80er Jahre entgegengehalten, ein Ideal, in dem sich wie in der Kunst der Zeit alte Formen des Aristokratismus mit modernem Gehalt der geistigen Persönlichkeit eigentümlich mischen.

Die Künstler fühlten sich auch selbst als Herren. Wenn auch nicht alle wie Lenbach schloßherrlich in einem Palaste wohnten, wo sie Fürsten bei sich zu Gaste hatten und mehr als der Hof den Mittelpunkt der Residenz bildeten, ein stolzes Souveränitätsgefühl beherrschte sie alle. Bei Böcklin ist es der Freiheitsdrang eines seine Kunst über alles stellenden Schöpfers, bei Feuerbach nimmt es leicht die Form verletzter Eitelkeit an, und bei H. v. Marées bildet sich eines der seltsamsten Verhältnisse zwischen Mäzen und Künstler aus, der von seinem Gönner Wohltaten etwa in der Weise entgegennimmt, wie ein Fürst die Apanage von dem Volk, das er beherrscht.

Der Sammelname aber, den wir für diese Zeit der Persönlichkeiten wählen, den der Gründer, ist leider sehr in Verruf gekommen und sollte doch ein Ehrenname werden. Denn alle jene großen Schöpfer waren in ihrer Art Gründer, von Bismarck dem Reichsgründer angefangen. Nietzsche wollte eine Gemeinde und einen neuen Glauben gründen, der Philosoph sollte Prophet werden, Zarathustra. Wagner fühlte sich als Begründer einer neuen ästhetischen Religion, und das Festspielhaus in Bayreuth, eine der Kulturgründungen jener Zeit, steht noch heute. Auch den Malern genügte nicht das bloße Malen von Bildern, sie wollten einen Grund legen für etwas, was ewig in der Kunst bleiben sollte. Daher auch

bei den Künstlern, deren Sinnlichkeit ganz stark und unmittelbar arbeitete, wie bei Böcklin, das eifrige Theoretisieren, das Suchen nach unumstößlichen Fundamenten einer großen Kunst, daher von Feuerbach ein Vermächtnis, und daher bei H. v. Marées eine vollkommene Unbekümmertheit, ja Nichtachtung des einzelnen Werkes, hinter deren jedem ein höheres Ziel und ein Suchen nach Grundlagen einer vollkommenen Kunst steckte. Und noch mehr spricht dieses Gründertum aus dem Verhältnis dieser Größen zu ihren Schülern. Denn Schüler haben sie eigentlich alle nicht, da sich das Persönlichste nicht mitteilen ließ, aber alle fanden sie ihren Apostel und Gläubigen, der seine Person völlig dem Meister hingab und dessen Worte und Taten weiter verkündete, Böcklin einen Schick, Feuerbach einen Allgeyer, Marées einen Pidoll. Auch das Verhältnis Leibls zu Sperl ist von dieser Art. Wie tief läßt es doch blicken, wenn Feuerbach schon 1860 bewußt mit dem Vertrauten als seinem künftigen Biographen rechnet und bei Allgeyers Abschied zu ihm sagt: „Sollten Sie aber je einmal die Erinnerungen aus Ihrem Leben niederschreiben, dann gedenken Sie in der Schilderung dieser vier Jahre dessen, was ich als Künstler gewollt und erstrebte; Sie wissen es und können das sagen, wozu ich selbst nie Zeit und Stimmung finden werde.“ Und wie sehr hatte der Glaube, mit dem Conrad Fiedler Marées unterstützte, ohne daß er je ein Werk von ihm zu besitzen, ja nur zu sehen verlangte, die Form fast religiöser Hingabe angenommen.



Berlin, Nationalgalerie — *Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin*

LUDWIG KNAUS: THEODOR MOMMSEN (1881)

Entsprechend diesem Persönlichkeitsbewußtsein ist die Malerei durch und durch figürlich. Personen und Vorgänge zwischen Personen beherrschen den Inhalt der Malerei, und wie diese am besten zur Geltung zu bringen sind, ist das immer wiederkehrende Problem aller theoretischen Erörterungen über die „Sichtbarkeit der Dinge". Der Personendarstellung zuliebe ist das Format lebens- oder überlebensgroß.

Böcklin wie Feuerbach lieben es, Einzelfiguren in großer Pose vorzuführen, Tragödinnen wie Iphigenie, Medea, Kleopatra, oder allegorische Gestalten wie Euterpe, Flora. Böcklins Abenteurer vermag ein Symbol der Zeit überhaupt abzugeben, das idealisierte Bild eines Eroberers und Gewaltmenschen, eines Gründers. Die Landschaft, die Umgebung des Menschen tritt ganz dahinter zurück. Bei Böcklin wird sie mythologisiert, personifiziert. Sie offenbart sich nur noch im Reflex der Personen, die in ihr sich tummeln und ihr Lebenselement haben. Alles redet mit menschlichen Zungen wie in Nietzsches bilderreicher Sprache. Oder die Landschaft wird Hintergrund, bestimmt, den Menschen groß und bedeutend erscheinen zu lassen. Ganz bewußt werden Wirkungen ausgespielt, wie das Tieflegen des Horizontes, daß der Mensch auf weiter Ebene hoch in den Himmel ragt, oder wie das reiche wirre Geranke von Zweigen und Blüten, vor denen das menschliche Antlitz ruhig, würdevoll und Schweigen gebietend sich absetzt.

Die Porträtkunst der Zeit ist auch nicht eine getreuliche Wiedergabe der Natur, sondern ein Herausarbeiten der Persönlichkeit, deren Erscheinen im Bilde als ein Auftreten in der Öffentlichkeit aufgefaßt wird. Böcklin stellt sich immer wie vor dem Publikum malend dar, in bedeutender Pose und zugleich als Übermenschen mit dem Tod zu Gaste. Bezeichnend für das Streben der Zeit sind zwei Porträts von Ludwig Knaus (1829–1910), das eine Helmholtz, das andere Mommsen darstellend. Die Gelehrten sitzen im Gesellschaftsanzug in ganzer Figur in ihrem Arbeitszimmer und demonstrieren einer unsichtbaren Menge etwas. Wallende Teppiche sind hinter ihnen aufgespannt, und der große Apparat von Büchern, physikalischen Apparaten hinter ihn hat nichts von intimer Milieuschilderung der Biedermeierzeit, sondern ist nur dazu da, die Personen in ihrer Wirksamkeit zu offenbaren, als Herrscher in ihrem Bereich.

Und das muß man Franz von Lenbach (1836–1904) lassen. Die Physiognomie der Zeit hat er in seinen Porträts glänzend herausgebracht, das Imponierende des Auftretens, das Bedeutende, immer nach außen Gewandte der Persönlichkeit, das doch niemals nur Pose ist, sondern geisterfüllt, eine wunderbare Mischung von aristokratischer Gesinnung und bürgerlicher Tatkraft wie in seinen besten Bismarckporträts. Daneben mag der Vorwurf der Virtuosität bestehen bleiben, die schließlich in jedem Kopf einen ähnlichen Effekt erzielt.

Man ist gewohnt, in der Gründerzeit allzusehr die materialistische Genußsucht und Profitgier einer kapitalistischen Epoche zu sehen. Tatsächlich ist aber auch das geschäftliche Gründertum nur eine Seite einer tatkräftigen Zeit, die sich große Ziele setzt und immer über das Gewöhnliche und Nächste herausspekuliert. Die Teleologie tritt an Stelle der Theologie der Nazarener. In der Malerei sucht man in den Themen das Außerordentliche, das Übermenschliche, über die Gegenwart Erhobene, das Sehenswerte, das man nicht alle Tage sieht. Deshalb greift man zum Teil zu den Themen der alten Monumentalkunst, religiösen wie hauptsächlich Gebhardt, zu Mythologie und Sage wie Böcklin und Feuerbach, zu großen Ereignissen der Geschichte wie Piloty, Makart, oder zu Gestalten der hohen Poesie wie Feuerbach, Becker, Viktor Müller.



Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

FRANZ VON LENBACH: FÜRST BISMARCK

Schon das Sehen selber fühlt sich produktiv und unabhängig vom Naturvorbild. Auf Kantischer Kategorienlehre hat Conrad Fiedler seine Lehre vom künstlerischen Sehen aufgebaut, für das der Natureindruck nur ein Mittel ist, um mit Hilfe der künstlerischen Form des Sehens eine ganz andere, stärkere und reinere Sichtbarkeit zu gewinnen. Böcklin redet beständig davon, wie der Künstler mit eigenen Mitteln, geschickt verwendeten Kontrasten, Farben und Linien Raumwerte schaffen kann, die das, was wir in der Natur sehen, weit hinter sich lassen. Immer ist bei ihm das Be-

wußtsein der Schöpfung mächtig, der Unabhängigkeit vom Modell. Der Künstler bestimmt das Wesentliche, nicht das Naturbild, Wille, nicht Korrektheit ist die Losung.

Trotzdem haben alle diese Bilder eine ganz andere Realität, als in dem abstrakten Idealismus der Nazarenerzeit. Wie in der Zeit die Mechanik und Naturwissenschaft unter Helmholtz' Führung dominierte und doch gegenüber dem Materialismus der 50er Jahre eines Büchner nur als Mittel, nicht als Selbstzweck gewertet wurde, ja die Atome und Moleküle als geistige Erzeugnisse des Menschen im Dienste praktischer Zwecke aufgefaßt wurden, so wird auch in der Malerei die absolute Sichtbarkeit des Dargestellten, der Schein der Realität aufs äußerste getrieben, aber doch nur, um einer idealistischen Schöpfung des Künstlers zum in sich geschlossenen, glaubhaften Bilde zu verhelfen.

Diesem Realitätsgefühl entsprechend werden die Formen plastisch, körperlich. In lebensgroßem Format treten die Gestalten rund und leibhaftig an den Rand des Bildes wie an den Rand der Bühne, daß man sie greifen könnte. Böcklin hat sich selber bildhauerisch betätigt, und das Loslösen der Figuren von der Tafel, das Glaubwürdigmachen ist ihm die Hauptkunst des Malers. Feuerbach opponiert gegen die in asiatische Prunkteppiche eingehüllten Schemen ohne Fleisch und Knochen, mit denen ein glücklicherer Nebenbuhler es sich leicht machte. Die Entwicklung von Hans von Marées geht immer mehr von der Fläche zur vollen runden Figur. Was mehr der plastischen Zeichnung eigen ist, überträgt er auf das Gemälde, die Modellierung der Figuren mit der Form nachgehenden Pinselstrichen. Die Farbe setzt er in immer erneuten Bemühungen so dick auf, daß schließlich eine Art von plastischem Relief die Formen emportreibt. Und ebenso ist bekannt, wie Leibl schließlich zu einer altmeisterlichen Glätte und Härte der Zeichnung gelangt, daß die Natur an Bestimmtheit überboten scheint. Zugleich verbindet er damit eine eingehende Detaillierung. Der Eindruck materieller Realität scheint nicht weiter zu treiben. Alles das wirkt um so entschiedener, wenn man von der verschwommenen Manier der 50er Jahre herkommt, dem auflösenden und stark subjektivistischen Stimmungsnaturalismus.

Aber er ist keine abstrakte Plastik wie im Klassizismus, keine gemalte Skulptur, sondern die Plastizität der Gestalten dient nur dem Eindruck physischen Lebens und unmittelbarer Wirklichkeitsnähe. Deshalb ist auch die Malerei die führende Kunst der Zeit und nicht die Plastik, die sich eher der Malerei an Lebensfülle, Stofflichkeit und Bühnenrealismus zu nähern sucht. Gelegentlich wendet sich die Zeit auch direkt gegen die antike Kunst, wie Böcklin, der in einigen Bildern sich offenbachisch über sie lustig macht. Gerade die idealen Gegenstände erscheinen nun so natürlich, daß man an sie glaubt wie an Böcklins Zentauren und alle seine anderen Fabelwesen. Hat man doch ihm, dem Idealisten, heute gerade den

Naturalismus seiner Phantasiegestalten vorgeworfen, die das Interesse schaulustiger Leute wie Naturwunder in einem Aquarium auf sich zögen.

Dieser Lebendigkeit und Wirklichkeitsfrische dient aber vor allem die Farbe, die sich dem plastischen Relief der Formen hinzugesellt. Wie trübe waren die Stimmungsbilder der 50er Jahre, braune Sauce nach Böcklins hartem Worte, oder wie musikalisch gestimmt, in eins zerflossen. Jetzt wird die Farbe leuchtend, kräftig, aber auch hart, sie trennt und charakterisiert die Gegenstände und hebt alles glänzend voneinander ab auf die Gefahr hin, das Bild bunt zu machen. Die Rücksicht auf Farbenharmonie kommt erst in zweiter Stelle, erst muß sie selber in die Augen springen, das Interesse für das Dargestellte reizen, die Dinge sondern, die Räume klären. Feuerbach hat einen eigenen Mangel, den er zuweilen als drückend empfand, zum Vorwurf gegen seine Zeitgenossen formuliert. „Illuminist ist derjenige, der alles etwa Brauchbare zusammenstellt, um eine erträgliche Verblüffung zu erreichen. Große Leinewanden mosaikartig zu bemalen ist von guter Kunst aber ungefähr so weit entfernt, wie ein Freudenmädchen von einer anständigen Frau.“ Gemeint ist in erster Linie Makart, dessen Farbenglut in rauschenden Stoffen die Zeitgenossen blendete. Und doch ist Böcklins Farbe noch intensiver, metallisch in ihrer Reinheit, selbstleuchtend und zugleich die Gestalten schmückend und vom Hintergrund lösend. Ein Suchen nach neuen Malmitteln, das beständige Fragen, „warum steht die Farbe da, gerade die Farbe und in der Menge“, bezeugen, wie wichtig diesen Formenkünstlern diese sinnliche Seite des Eindrucks ist. Feuerbach aber ist gerade in der Farbe am unzeitgemäßesten.

Das ungeheure Realitätsgefühl, das den Bildern die Kraft des Eindrucks sichert, nimmt ihnen auch die Vorbildlichkeit repräsentativer Posen und die Übernatürlichkeit religiöser, verehrungswürdiger Gestalten. Alles lebt und fordert zum Schauen auf, ein Schauspiel, blendend und reich. So wird das Geschichtsbild jetzt ein mit pomphafter Dekoration ausgestattetes Drama, die gedanklich anregenden Allegorien früherer Kunst werden zu effektvollen Phantasmagorien ohne Ernst, ein Augengenuß wie ein Feuerwerk, poetisch bereits verarbeitete Stoffe finden leicht im Bilde Eingang, so daß Gestalten wie Iphigenie, Medea nicht Personen der antiken Sage sind, sondern der hohen Tragödie. Ihr Auftreten bewundert man. Das religiöse Bild selber wird zum Passionsspiel mit reichen Kostümen und studierten Gebärden wie bei Gebhardt, ähnlich den Messen, die wir im Konzertsaal hören. Was Wagner im Parsifal anstrebte, eine Religion der Musik, ein Mysterienspiel, vollzog sich auch in der Malerei. Immer aber ist die Gefahr für die Künstler, auf Kosten des Realitätsgefühles in theatralische Pose und äußerliche Kostümierung zu verfallen wie Piloty und Makart und auch die ganz Großen zuweilen.

Vor allem aber wird eins erreicht: daß das Monumentale völlig Bild wird und damit frei-

lich das Eigenste monumentaler Gesinnung, Bewahrer und Künder ethischer Traditionen zu sein, aufgibt. Alle Steigerung im idealen Sinne und in monumentaler Form bedeutet nur noch eine Steigerung im Sinne der ästhetischen Intensivierung. Die Formgesetze der Monumentalkunst werden Formen des intensivierten Sehens, der architektonische Aufbau will nicht die Personen im Range abstufen, sondern Wesentliches und Unwesentliches in der Auffassung scheiden und das Auge führen, die Strenge des Stiles und der Verknüpfungen nicht die Entfernung herstellen zwischen dem Betrachter und dem Objekt der Verehrung, sondern die dichterische Notwendigkeit und Unveränderlichkeit, die ein in sich geschlossenes Ganze bedingt. Es ist unmöglich etwas wegzunehmen oder anders zu denken. Das Kunstwerk wird zwingend und hört auf, Illustration zu sein, bei der sich der Beschauer das Beste selber denkt. Der Sachinhalt ist nicht mehr loszudenken von der Art, wie er sichtbar ist. Ein Wildschützenbild von Hübner ist wie eine Photographie, die, von verschiedenen Standpunkten aufgenommen, gleich interessieren würde, sie ist nur Illustration eines Vorganges, zu dem man die spannenden Momente hinzudenkt. Eine mittelalterliche Pieta verlangt immer dieselbe Andacht, mag sie in zulänglicher oder unzulänglicher Form vom Künstler präsentiert werden. Ein Böcklinscher Zentaur in der Dorfschmiede aber ist nur in der Form wirksam, in der er gemalt ist. Die Bilder werden trotz ihres starken poetischen Inhaltes voraussetzungslos, Form und Inhalt werden eins, aus sich heraus sprechend. Nichts ist bezeichnender dafür, als daß die Titel zu Böcklins Bildern erst von den Kunsthändlern erfunden worden sind.

Das ist nun auch das eigentümlich Neuzeitliche an dieser Kunst und das, was der intimen Kunst trotz aller Renaissance der Form entgegenkommt, daß die Personen auf diesen Bildern, Götter und Helden, nichts mehr in Wirklichkeit bedeuten wollen, daß sie nur noch Schein sind und so einem sachlichen Zweck, der Augenfreude, dienstbar werden. Die rein ästhetische Bedeutung, die ihnen noch geblieben ist, das monumentale Format, die rein äußerliche Größe, die Erhabenheit des Sinnes, Prunk und Pracht der Farbe, Seltsamkeit der Vorgänge, alles das bedingt, daß die Bilder, mehr als die Malerei mit ihren flüchtigeren Augengenüssen sonst vermag, die Augen auf sich zu ziehen vermögen und den Geist sich vertiefen lassen. Sie werden auch darin dem Schauspiel ähnlich, daß sie uns feiertäglich aus dem Alltag herauszuführen und mit langanhaltenden Eindrücken zu erfüllen vermögen. Und zwar ist das bei keinem so wie bei Böcklin der Fall. Die Feierlichkeit, auch des religiösen Bildes, ist die eines Feiertages oder einer Feierstunde, in der wir uns in eine andere poetische Welt versenken.

Darum ertragen die bedeutendsten dieser Bilder auch nicht recht, gleichgültige Stücke einer häuslichen Einrichtung zu sein. Wie ein Schauspiel der Bühne und des Theaters, be-

dürfen auch sie eines besonderen, für sie gestimmten Raumes, in dem sich die ästhetische Andacht ihnen hingeben kann. Wie der Künstler selber in diesen dramatischen figurenreichen Darstellungen mehr Regisseur als Maler ist, ein Verhältnis zu der eigenen Kunst, das sich am stärksten in Wagner verkörpert hat, so bedürfen die Bilder selber noch der Inszenesetzung. Was bei einem Bilde von Liebermann unmöglich zu denken wäre, eine besondere ästhetische Kapelle, in der das Bild allein für sich wirkt, das ist für jedes der großen Böcklinbilder fast eine Notwendigkeit. Die Idee Bayreuth ist eine allgemeine Zeitidee. Makart, der äußerlichste unter den Zeitgenossen, hat denn auch in der Tat seine Bilder so in Szene gesetzt in Sälen, die mit schwarzen Stoffen ausgeschlagen waren, die Bilder selber mit Draperien umgeben und so im Saale aufgehängt, daß die Richtung der Eintretenden und Schauenden ganz zum Bilde hingelenkt wurde.

So von dem Besitzer anders unabhängig, als es sonst Gemälde zu sein pflegen, haben sie auch das mit der Monumentalkunst gemeinsam, daß sie sich stärker an die Allgemeinheit wenden, sich zur Schau stellen. Es ist doch etwas ganz Bedeutendes, daß – zum ersten Male eigentlich im 19. Jahrhundert – Böcklin in seinen Bildern Vorstellungen geschaffen hat, die, ohne in der Tradition gegründet zu sein, doch im Bewußtsein des ganzen Volkes leben. Seine Meeresbrandung, sein Schweigen im Walde, seine Tritonen und Zentauren sind so in das allgemeine Bewußtsein übergegangen, wie früher die Heiligen und Helden. Auch da kann man an Nietzsches formelhafte, spruchmäßige Sprache denken. So ist diese hohe, formale, in manchem Betracht aristokratische Kunst unendlich populär, populärer als die Werke der intimen Kunst, die mehr auf eine Verfeinerung und Entwicklung spezialisierter Augeneindrücke beruhen und mehr Kennerschaft voraussetzen. Hier im Gegenteil diente ja alle Form der Erleichterung und Verstärkung des Sehens, der Inhalt aber ist ein poetischer, der durch seine Außergewöhnlichkeit die Aufmerksamkeit fesselt.

Die Malerei dieser Zeit ist also keineswegs dekorativ. Ihre Größe bekundet sich gerade dann am stärksten, wenn das einzelne Bild herrschen und sich alles unterwerfen will. Es sind auch da die geringeren Künstler oder geringeren Leistungen der Großen, die auf den bedeutenden Inhalt verzichten und mehr den leichten, allgemeinen dekorativen Effekt suchen. Makarts untergeordnete Bedeutung hängt davon ab. Wenn die Bilder dennoch in den Häusern Platz finden, so sind sie schon eine Art von Prunkstück, das wie die Zierate der Architektur und des Kunstgewerbes jener Zeit keine organische Verbindung mit dem Ganzen eingeht. Das ist es auch, was uns die Zeit am fremdesten macht, und wo die Verbindung von aristokratisch-herrscherlichem Auftreten mit dem durch Geld käuflichen Besitz sachlicher Güter den Charakter des Unechten und Zudringlichen erlangt.

Was vielleicht daran auch uns noch fortzureißen vermag, ist das erhöhte Lebensgefühl,



Berlin, Nationalgalerie *Mit Genehmigung von F. Hanfstaengl, München*

F. v. DEFREGGER: HEIMKEHRENDER TIROLER LANDSTURM (1876)

eine oft überschäumende Kraft, die aus den dekorativen Bildern und der Malerei der Zeit überhaupt spricht. Wie gegenüber dem Pessimismus der 50er Jahre Eugen Dühring von neuem den Wert des Lebens predigt, und Nietzsche im Tragödischen nur den rauschartigen Genuß starker lebenskräftiger Zeiten sieht, so strotzen auch die Bilder von Lebensfreude und Kraft. Menzels Eisenwalzwerk gibt eine Auffassung der industriellen Arbeit, die in ihrer leidenschaftlichen Kraftentfaltung an Rubens erinnert. Das Thema des Kampfes geht durch die ganze Zeit hindurch, bei Franz von Defregger (1835–1921) sind es hünenstarke Tiroler Bauern im Ringkampfe, bei Feuerbach und Trübner kämpfende Amazonen, bei Böcklin sich balgende Zentauren von unwiderstehlicher Wirkung. Wie strahlen förmlich von Heiterkeit und elementarer Lebenslust Böcklins Fabelwesen, Zentauren und Tritonen! Ein Hauptthema der Zeit im dekorativen Sinne ist der Festzug in irgendeiner Form. Das Geschichtsbild wird zum Triumphzug und Fest für die schaulustige Menge, wie im Triumph des Germanikus von Karl von Piloty (1826–1886) oder im Einzug Karls des Fünften in Antwerpen von Hans Makart (1840–1884). Ein Leben, eine Prachtentfaltung herrscht darauf, daß einem die Sinne schwinden. Mit Jauchzen, Hüteschwenken und Freudetänzen kehren die Tiroler

Bauern Defreggers vom Siege heim. Szenen aus dem Dreißigjährigen Kriege, wie Wilhelm Diez (1839–1907) sie malt, sind lustige Episoden bunt bewegten Treibens aus dem Lagerleben der Landsknechte. Und selbst der Zug des Todes, von Gustav Spangenberg (1828–1891) gemalt, wird zu einem festlichen Zuge, der mehr die Schaubegierde reizt als jenes Memento mori zuruft, das Rethels Totentanz so eindringlich machte.

Dazu kommt Nacktes und Bewegung, bei Böcklin am frischesten, von antikischer Heiterkeit und Selbstverständlichkeit, weil ganz im Geiste der dargestellten Gesamtsituation und am wenigsten zu uns in Beziehung, bei Feuerbach mehr von einer gequälten Art, ohne ursprüngliche Sinnenfreudigkeit, in einem förmlichen sinnlichen Taumel aber bei Makart, wo schwülstige Leiber sich rekeln und wälzen, und Themen wie die Pest in Florenz, Triumph der Ariadne ein Schwelgen im Fleisch und in Sinnlichkeit gestatteten. Diese naturalistische Schaustellung nackter Leiber hat nun nichts, was dem heutigen Gefühl entgegenkäme. Ganz einem Geschmack entsprechend, wo wie an den Fürstenhöfen des Barock das Vergnügen gesellig und öffentlich war, und die Körperkultur wie die gesellschaftliche Galanterie sich in der Darstellung des Nackten spiegelte, besitzt diese dekorative Malerei der Gründerzeit weder diese Kultur noch die Galanterie und wird notgedrungen zynisch und gemein.

Dann werden die Bilder selber überladen mit der Darstellung einer reichen Menschenmenge, rauschender Gewänder, kostbarer Stoffe und Pretiosen und funkelnder Geräte üppiger Gastmähler. So wie – auch bei Böcklin in veredelter Form – Farben und schöne Stoffe nicht zu malerischen Harmonien gestimmt werden, sondern die dargestellten Personen schmücken und hervorheben, so drängt auch aus diesen Bildern der dekorative Schmuck hervor als eine Häufung kostbarer Dinge, mit denen man protzt, und aus denen überall die Freude eines frisch erworbenen Reichtums am Besitze sich bloßstellt. Nirgends hat man das Gefühl, daß hier von der Kunst das Leben gestaltet ist, sondern immer nur, wie gegenseitiges Sichüberbieten mit Pracht und Reichtum eine Form der Zeit ist, sich persönlich hervorzutun. So gar nichts Dauerndes, das Leben Begleitendes spricht aus diesen Dekorationen, sondern immer der Charakter einer gelegentlichen Festdekoration, wo der Tapezierer mit künstlichen Stoffen und Makartsträußchen die Wände und an sich formlosen Räume verkleidet. Die orientalischen Prunkteppiche warf Feuerbach dem Makart vor, der den Schmuckstil der Epoche bestimmte und im Bilde die Kunst der Draperie wie als Selbstzweck übte. Aber man sehe sich Feuerbachs Gastmahl des Plato an, in der späteren Redaktion, und man wird in temperamentloser und zurückhaltender Weise dieselben Elemente verwendet finden: eine kalte Säulenhalle, mit plastischem Schmuck überladen, Teppiche und Fruchtkränze ausgespannt und sogar im Rahmen um das Bild herumgeführt und schöne Prunkvasen auf dem Boden.



Berlin, Nationalgalerie *Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin*

ANDREAS ACHENBACH: IM HAFEN VON OSTENDE (1866)

Am Ende der 70 er Jahre spürt man deutlich eine Erschöpfung und eine Art von Selbtbesinnung. In denselben Jahren, in denen aus Nietzsches Übermenschentum immer deutlicher das Ideal der Vornehmheit und Distanz sich herauslöst, wird auch der dekorative Stil, besonders bei Böcklin und H. v. Marées, feierlicher. Hier nun zeigt sich, wie es unmöglich war, aus dem reaktionären Formenstil statuarischer Figurendarstellung eine zeitgemäße dekorative Kunst zu schaffen. Bei Böcklin bleibt nur die erstarrte Pose übrig, und H. v. Marées verblutet sich in dem Bemühen, die Darstellung posierender Körper im architektonisch gegliederten Wandbild mit dem modernen Hinweis auf allgemein menschliche Situationen des bürgerlichen Lebens – (Die Werbung!) – in Einklang zu bringen. Hier mußte die Zeit ganz von vorn anfangen.

Eine andere verhängnisvolle Seite dieses Gründerstiles lag in seiner Expansion in die Kreise hinein, die den Geist der Biedermeierzeit bestimmt hatten und auch an den Idealen der Biedermeierzeit noch festhielten, aber nicht, ohne sich dem neuen Drang nach Prunk und Pracht und weltstädtischer Lebenshaltung anzupassen. Man braucht nur an den Palaststil der Mietskasernen zu denken. Alles was Beschaulichkeit, Intimität und Zurückgezogenheit verlangte, wurde von dem lauten und vordringlichen Geiste der Gründerepoche ertötet. Darunter hatten in der Malerei alle die Bildgattungen zu leiden, die entweder in der Biedermeierzeit den glücklichsten Boden gefunden hatten oder als altmodische Inhalte in die neue Zeit herübertraten und mit neuen Formen sich zu schmücken suchten,

So schon die Landschaft, in deren intimer, heimatlicher Schilderung die Biedermeierzeit ihr Bestes geleistet hatte. Sie wird jetzt stilisiert, architektonisch aufgebaut und mit prunkvollen Farben geschmückt. Sie wird ausgesprochen künstlich, was das echt Landschaftliche am wenigsten verträgt, und sie wird theatralisch wirksam, einer Bühnendekoration ähnlich. Darin exzelliert die oft recht bedeutende, aber eben doch prunkend, renommistisch wirkende Landschaftskunst der Achenbachs. Andreas Achenbach, der ältere (1815–1911), der gern noch intime Winkel dörflicher Zurückgezogenheit aufsucht, steigert sie doch in dieser Zeit mit

Hilfe gerader Linien, großer Flächen und tieftönender Farben zu theatralischen Effekten, wie einige schöne Landschaften von Scheveningen beweisen. Oswald Achenbach, der jüngere (1827–1905), sucht schon im Stoff das Pompöse und Großartige, italienische Veduten, die mit reicher Architektur überladen sind und vor dem hellen blauen italienischen Himmel hart und metallisch sich absetzen. Alles wird mit reichen Farben wie mit Edelsteinen überschüttet.

Ein Tierstück wie in den 30er Jahren mit genauer Beachtung der Rasse, des Alters, der Individualität der Tiere gibt es jetzt nicht mehr, trotzdem es bedeutende Tiermaler gibt wie Schmitson, Schreyer und Fabre du Faure (1828–1902), den Schlachtenmaler. Alle malen sie mit Vorliebe das Pferd in dramatischer Bewegung, mit Rubensscher Kraft und Idealität. Gerade der früh gestorbene Teutwart Schmitson (1830–1863), dessen Kunst sich in den 70er Jahren nicht mehr entfalten konnte, wäre gewiß für die Zeit am bezeichnendsten geworden. Durchgehende Ochsengespanne, ungebändigte Pußtapferde über die Ebene brausend oder sich in Rudeln zusammendrängend und mit bunten, durchaus unnatürlichen Farben übergossen, nehmen schon in den 60er Jahren die Entwicklung voraus. Prächtige Araberschauspiele in blitzender Sonne malte Schreyer. Der Maler aber, der am stärksten die Traditionen der Berliner Tiermalerei fortsetzt, sowohl in der realistischen Charakterisierung der Gattungen wie der anekdotischen Auffassung der dargestellten Szenen, Paul Meyerheim (1842–1915), führt bezeichnenderweise auch die Tiere kostümiert und als Sehenswürdigkeiten vor. Er ist der Maler der zoologischen Gärten und Tierbuden, der seine an Menzel gebildete reiche malerische Kunst zu farbig prächtigem Jahrmarktstreiben ausstattet. Das Natürliche aber hat im Tierstück keine Heimat mehr.



Hamburg, Kunsthalle *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

T. SCHMITSON: DURCHGEHENDES OCHSENGESPANN

Auch im Menschenporträt nimmt die Kostümierung den Dargestellten oft gerade den Charakter des Porträts und der Wahrhaftigkeit. Bei den in venezianische farbige Kostüme modernen Schnittes gesteckten Familien von Karl Becker (1820–1900) wird man an Wagners Vorliebe für Kostümierung der eigenen Person erinnert. Neben Böcklins allgemein bedeutsamen Selbstporträts stehen Bildnisse wie das der Frau Fiedler,

das in der statuarischen Pose, der starkfarbigen Kostümierung etwas unleidlich Puppenhaftes aus der Frau macht. Auch Ernst Stückelberg (1831–1903) steckt Menschen in Renaissancekostüme und schafft so mehr gute Bilder als gute Porträts. Den Charakter der Menschen, denen diese anspruchsvoll gewordene, aber im Grunde noch biedermeierisch gesonnene Kunst zugehörte, hat vielleicht am besten Gustav Richter (1823–1884) getroffen, dessen gut bürgerliche Personen alle einen kommerzienrätlichen Ausdruck haben.



Berlin, Nationalgalerie — Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

L. KNAUS: KINDERGESELLSCHAFT (1869)

Am stärksten aber wird das Genrebild, das naiv darstellende sowohl wie das illustrativ erzählende, von dem neuen Geist betroffen. Die Bauern, die für die Biedermeierzeit, einer durchaus sentimentalen Auffassung entsprechend, der Hort aller Treuherzigkeit, Innigkeit und Gemütlichkeit waren, werden jetzt ausgesprochen großspurig. Defreggers Tiroler Bauern renommieren mit ihrer Kraft, in ihrer schmukken Tracht kommt recht zur Geltung, was für forsche Kerle sie sind, und indem sie sich über den Salontiroler lustig machen, kehren sie selber den großen Herren heraus. Benjamin Vautier (1829–1898), der in vieler Hinsicht am meisten Gefühl für das Schlichte sich bewahrt hat, bevorzugt doch auch die Themen, wo die Bauern das Leben der großen Welt in ihrer Weise nachahmen, zuweilen mit etwas Humor und Karikierung, wenn einer der Bauern sich linkisch dabei benimmt, im ganzen aber doch mit der Darstellung des Bauern in großen Momenten, in denen er das Bäuerische abstreift. Das Zweckessen auf dem Lande, Ziviltrauungen und Begräbnisse und die berühmte Tanzstunde zeigen immer die Bauern im gesellschaftlichen Festkostüm beieinander, und sowohl die vorzügliche Malerei wie die bunten Volkstrachten sorgen für eine gewisse festliche Pracht.

Das Thema der Kinderszenen aber ist immer, wie die Alten sungen. Die Großmannssucht der Zeit wird bei den Kindern Erwachsene spielen. Das bedingte seinerzeit den Erfolg von Ludwig Knaus (1828–1910) und macht ihn uns heute unleidlich. Der Dorfprinz, ein hübscher Junge in breitspuriger Pose und kokettem Kostüm, unter ritterlichem Schutz, eine Maskerade von Kindern mit unkindlichen Gefühlen, und die allgemein bekannte Kinderge-

sellschaft, die eine in der Zeit so beliebte Festesversammlung drollig mimen, und alle ähnlichen Bilder sind virtuos gemalt, zum Teil von reizend bunter Farbigkeit, wie die Kindergesellschaft, und doch wohl nur für eine Gesellschaft erträglich, die aus dieser Zeit äußerlichen geselligen Aufwandes auch das Arrangement von Kinderfesten in den Formen der Erwachsenen übernommen hat. Das eigentlich Kindliche ist in bewußter Koketterie erstickt, und die anekdotischen drolligen Einzelmotive wirken in dieser Großspurigkeit um so aufdringlicher.

Die Märchenillustration, die eine so große Rolle in der Biedermeierzeit spielte und die religiöse Malerei fast ersetzte, regte Viktor Müller (1829–1871) zu Bildern wie Schneewittchen und die Zwerge an. Aber aus der farbig feinen und flüssigen Malerei ist alle Naivität gewichen. Schneewittchen ist ein zierliches kleines Püppchen wie ein Großstadtkind, um das die Zwerge herum Cancan tanzen.

Die historische Anekdote ersäuft jetzt förmlich in der Pracht der Dekorationen und des Kostüms. Karl Becker malt die Szene, wie Karl dem Fünften von seinem Gastgeber, dem Fugger in Augsburg, eine königliche Gesinnung und ein königlicher Reichtum durch Verbrennung seiner Schuldverschreibungen unmittelbar vor Augen geführt wird. Die psychologische Auffassung ist recht familiär und anekdotisch. Die Tochter des Hauses bringt dem hohen Gaste einen Humpen Weines. Aber alles vollzieht sich in einem prunkenden Renaissancesaale mit schweren Holztäfelungen, und die Kostüme der deutschen Renaissance strotzen von Samt und Seide in tief leuchtenden Farben wie auf venezianischen Bildern. Oder er wählt dem venezianischen Prunkkostüm zuliebe Szenen aus Othello zur Illustration, in Gemälden, in denen das Psychologische ganz zurücktritt hinter der Üppigkeit der Stoffe. Überhaupt ist die historische Kostümierung meist nur ein Vorwand zur Prachtentfaltung, wie auch bei Knaus, der bunte Rokokokostüme in der erwähnten Kindergesellschaft und in anderen Genrebildern benutzt, um harmlose Schäkereien spitzwegscher Art recht preziös darzustellen.

Eine Besonderheit der Biedermeierzeit war auch die miniaturhafte, antiquarische Schilderung alter Bauten, ethnographischer Typen oder historischer Figuren. Deren Tradition wird von Fritz Werner (1827-1908) fortgesetzt, aber diese kleinen Bildchen werden jetzt Juwelen von goldschmiedartiger Feinheit und funkelndem Glanz. Soldaten Friedrichs des Großen sind nicht mehr getreue historische Illustrationen, sondern malerische Pretiosen, mit unheimlicher Glätte und Virtuosität gemalt, alles glänzt und strahlt in Buntheit und kostümlicher Eleganz. Wenn man ein solches Bild in der Stube seines Besitzers traf, mußte man unwillkürlich das Gefühl haben, was für ein kostbares Stück dieser in einer solchen brillierenden Feinmalerei besaß. In diesem Stil versuchte Anton von Werner Momente aus Deutschlands großer Zeit festzuhalten. Auch die Landsknechte von Diez kehren weniger das Rauhe und

Verwetterte hervor, als eine reiche Buntheit historischer Kostüme von Menschen und Pferden. Das Soldatenleben spielt sich ab mit dem Glanz und der Festlichkeit ritterlicher Spiele.

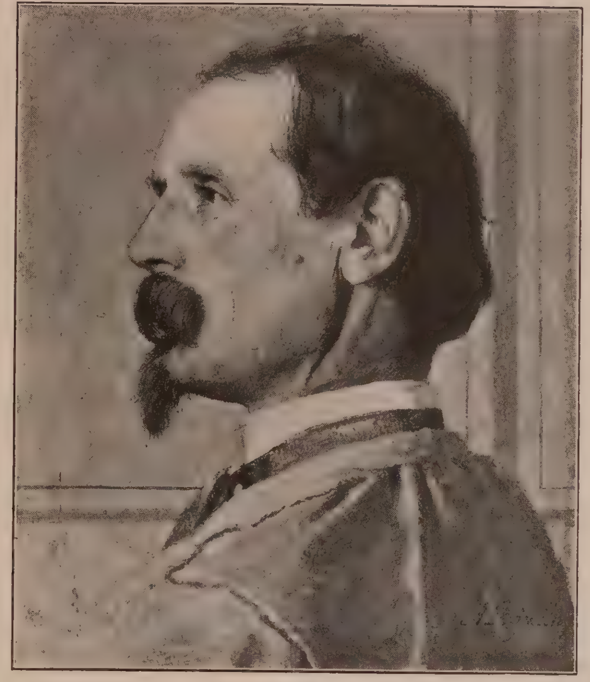
Vor allem aber entweicht aus den Interieurbildern die biedermeierische Gemütlichkeit. Mit derselben pointierten und preziösen Schärfe, mit der Fritz Werner die funkelnden Bänder und Tressen seiner Soldaten wiedergibt, malt er reiche und bunte Interieurs, die immer an schloßherrliche Eleganz reicher Besitzer erinnern. Es war schon die Rede davon, wie Knaus in den Porträts von Mommsen und Helmholtz die Gelehrtenstube mit einem reichen Apparat erfüllte, der sich an den Wänden, auf den Tischen und selbst auf dem Boden breit macht. Ganz ähnlich aber malt er auch einen alten Förster in seinem Heim, der nachlässig und großspurig mit der langen Pfeife auf dem Großvaterstuhl sitzt und die Stimmung des Triumphes zu genießen scheint über all die Geweihe, die die Wand von oben bis unten bedecken. Die Auffassung vom Heim und seiner Ausstattung ist immer die eines Schauspielers oder einer Opernsängerin, die mit Kränzen und Schleifen, Trophäen ihres Wirkens, die Räume ausstatten.

Dennoch ist es nicht berechtigt, nun diese aus dem Gleichgewicht gebrachte Biedermeiermalerei der Gründerzeit und ihrer Kultur allzusehr zur Last zu legen. Denn neben diesen kleinmeisterlichen und doch so prätentiösen Werken, die das Kulturniveau eines unsicher gewordenen Mittelstandes zu verraten scheinen, gibt es doch auch in den 70er Jahren eine Reihe von Künstlern, die gerade dem Schlichten und Einfachen ihre Sympathie schenken und aus ihm ihre Stoffe entnehmen und, dennoch von dem Geiste der Monumentalmalerei beeinflußt, die großen Formen des Sehens zu einer eigentümlichen Heroisierung des Schlichten verwenden. Es ist im wesentlichen eine jüngere Generation von Künstlern, die die Tendenz befolgt, durch die künstlerische Formung dem Einfachen und Natürlichen eine besondere Achtung und Beachtung zu verschaffen, H. v. Marées, Leibl, Thoma in erster Linie. Das zu schildern sei einem besonderen Kapitel vorbehalten.

Überhaupt hat die Malerei der Gründerzeit ihre Entwicklung, beginnend mit der Loslösung aus der verschwommenen Stimmungskunst und Trübe der 50er Jahre, zunächst zu mehr flächig dekorativer Stilisierung und heiterer, lichterer Farbigkeit eines sonnigen Optimismus, sodann zur plastischen Wucht dramatischen Geschehens in den 70er Jahren und prunkvoll festlichem Schmuck, von der sich dann die Monumentalisierung des Schlichten in einer jüngeren Strömung loslöst und zu dem Naturalismus der 80er Jahre eine Brücke schlägt, während die ältere Generation zum Teil in statuarischen Formeln erstarrte. Doch ist das die Entwicklung auch jedes der großen Künstler, die in dieser Zeit der großen Persönlichkeiten mehr als je einer Einzeldarstellung bedürfen, allen voran Böcklin, der den tiefsten Ausdruck für die Zeit gefunden hat.

Arnold Böcklin (1827–1901)

Obwohl Böcklin Porträts nur ungern und auch nur in geringer Zahl gemalt hat, ist doch in den wenigen Porträts, zu denen eine Reihe von Selbstbildern gehört, die Entwicklung des Künstlers klar niedergelegt. Die Selbstbildnisse enthalten zugleich eine Stufenleiter des inneren Lebens – der Träumer, der Held, der gereifte Mann, der selbstsichere Greis.



Berlin, Nationalgalerie *Mit Genehmigung der Photographischen Union, München*

A. BÖCKLIN: BILDHAUER KOPF (1863)

Für das erste Jahrzehnt seines Wirkens muß ein frühes Porträt von 1848, das des Studenten Jacob Mähli, sprechen, wo der Kopf aus dunklem, warmbräunlichem Grund mit rötlich gelben Tönen herausleuchtet und durch den akzentuierten Blick, den das Auge stechend hinter dem seitlichen Brillenrand hervorsendet, momentanes Leben erhält. Hier ahnt man etwas von geistreich malerischer Art der 50er Jahre und erfaßt man den Gegensatz zu der Porträtbehandlung der 60er Jahre.

Denn in diesem Jahrzehnt schwächt Böcklin das Physiognomische merklich ab, dämpft den Blick und läßt nur ruhige Flächen in einer weichen, verschmolzenen Malerei zurück, wie in dem Porträt des Kammersängers Wallenreuter in der Nationalgalerie. In der weichen, tonigen Behandlung, verbunden mit einer lässigen, ruhigen Haltung, erinnert es an venezianische Existenzbilder oder an Franciabigios träumerische Jünglingsporträts. Durch vertikale Linien des Hintergrundes werden die runden Konturen von Kopf und Körper festgelegt, wie in einem Porträt Lenbachs und der Tragödin Janauschek. Die Aufteilung des Bildes geschieht gern in großen Flächen, die farbig und hell und dunkel kontrastieren. In dem bekannten Selbstporträt mit seiner Frau sind die Figuren in breitem Nebeneinander als Flächengegensatz gegen eine Gartenmauer gestellt, über deren regelmäßige Kanten Strauchwerk mildernd und schmückend herabhängt. Böcklin hat auch eine Vorliebe für breite Köpfe geäußert, ein Ideal, als dessen Verkörperung das Bildnis Donna Claras erscheint, ein Gesicht mit großflächigen, lappigen Formen, Kopf und Hals gerahmt von schwarzem Haar. Das Feinste und in vieler Hinsicht Bezeichnendste ist das Bildnis des Bildhauers von Kopf. Hier



Berlin, Nationalgalerie *Mit Genehmigung der Photographischen Union, München*

A. BÖCKLIN: SELBSTPORTRÄT MIT TOD (1872)

ist das Gesicht in ein klares Feld mit rechtwinkligen Linien hineingestellt und ganz medaillenförmig im strengen Profil gehalten. Der Umriß ist völlig klar, löst sich aber wenig von der Fläche los, weil das Gesicht mit rötlichblondem Fleischton ganz in eine blasse, helle Farbenharmonie von Vergißmeinnichtblau, feinem Gelb und zarten, violett schillernden Tönen im Rock eingestellt ist. Alles scheint in starker Belichtung gesehen und ist außerordentlich duftig behandelt. Überhaupt ist die Farbe in diesen Porträts sehr gedämpft, matt, und sie lichtet sich zusehends auf. Am dunkelsten, schwärzlich-bräunlich im Porträt Wallenreuters, fahl, rot, oliv und weiß in den Herbstgedanken wird sie fast pleinairistisch in Kopfs Porträt. In allem Zarten und Weichen der Malerei erscheint ein zartsinniger, schwärmender Ausdruck wie in den Herbstgedanken als die natürliche Temperatur des Psychischen.

Die Selbstbildnisse nach 1870, fast das einzige an Porträts, das Böcklin in den 70er Jahren gemalt hat, bringen dann die größere Festigkeit und Räumlichkeit der Formen, das stärkere Inszenesetzen der Figur, die tiefere, sattere Farbe und die entschiedenere Härte der Kontraste. Aus dem Porträt wird immer mehr eine allgemeine menschliche Aktion. Wenn wir in dem Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod den Tod übersehen, so bleibt noch immer eine Szene übrig, der Maler mit Palette und Pinsel, der auftreten kann, und dem es sich lohnt, beim Malen zuzusehen. Wir werden Zeuge einer besonderen Stunde des Malers, der nicht abmalt, sondern darstellt, der Konzeption. So hat Böcklin aufs glücklichste den beim Selbstbildnis durch Hineinsehen in den Spiegel sich ergebenden starren Blick als Schauen nach innen, als Horchen auf Stimmen interpretiert, auf die Melodien, die ihm der Tod zugeigt. Dieser wundervoll gemalte und zurückhaltend, unauffällig hinter den Kopf des Malers hineingefügte Schädelmann hat nichts Erschreckendes, er ist nicht ernster genommen als der Ton des Bildes überhaupt. An Sterben ist nicht zu denken, wohl aber an Gesänge von Toteninseln, Abenteuern, Drachenkämpfen, Charons Nachen. Das erklingt alles auf der G-Saite, der tiefsten, sonoren Saite. Schwer, kräftig heruntergestrichen, tief und ernst wie der Inhalt wird jetzt die Farbe, in diesem Bilde ein wundervolles Schieferschwarz auf tiefolivenem Grund

und kontrastiert mit leuchtenden, weißen Streifen; nur auf der Palette wird es etwas bunter, aber ganz diskret.

Das Selbstporträt von 1873 bringt noch stärker die Festigkeit des Blickes. Böcklin sieht immer gerade zum Bilde heraus. Der Blick begegnet jedem. Das künstlerische Prinzip größerer Plastik, Raumtiefe und Bestimmtheit in Formen und Linien nach 1870 wird aus diesem Porträt am deutlichsten. Die Figur wird durch die Armfügung, das Zusammengeballte ein Monument, der Körper ein Postament, das die bedeutenderen Formen des Kopfes trägt. Dieser setzt sich nicht einfach auf geometrisch geregelter Fläche ab, sondern vor einer Säule; Rundung ins Bild hinein und Rundung aus dem Bild heraus, das sind Böcklinsche Wirkungskontraste, die die Plastik steigern.



Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

A. BÖCKLIN: SELBSTPORTRÄT MIT WEINGLAS (1885)

Stärker noch wird das Monumental-Klassische und doch nicht Abstrakte fühlbar in dem Porträt der Frau Fiedler, wo die Figur aufrecht vor einer Nische steht wie eine Statue, aber im pelzverbrämten, grünen Mantel über einem tieflila Kleid, farbig, prächtig und geschmückt, wie es die Zeit verlangte. Nur ist das freundliche Frauengesicht doch zu unbedeutend, als daß diese Haltung nicht nur Pose, sondern Ausdruck der Persönlichkeit wäre wie in den Selbstporträts.

Im Selbstporträt von 1885 hat sich die Erscheinung auch äußerlich etwas gewandelt. Jetzt ist das Gesicht bartlos, die Haare sind kurz, borstig und zurückgestrichen. Noch stemmt sich die Linke energisch in die Hüfte, aber die Rechte erhebt das Glas. Der Hintergrund ist die Wand des Zimmers, deren Tür die straffe Vertikale markiert, keine ideale Region mehr. Das Gesicht ist entschieden individueller, physiognomisch schärfer erfaßt, nur die farbige Behandlung des Bildes geht noch über die Wirklichkeit hinaus, schillernd und funkelnd und freudespendend wie der Wein im Glase, Böcklins Tröster und Sorgenbrecher.

In der größeren Naturnähe und Unbefangenheit bereitet es vor auf das späte Selbstbildnis von 1893. Böcklin im Straßenanzug mit karrierten Hosen vor der Staffelei, beim Malen, mit anderen Dingen als mit der Inszenierung seiner Person beschäftigt; der Mann, der nichts mehr scheinen will, nur noch sein, dem das Malenmüssen das Leben bedeutete und der das Handwerkliche seiner Kunst hoch hielt wie kaum einer um ihn herum. Wie ein



München, Dr. P. Heyse Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

A. BÖCKLIN: PAN ERSCHRECKT EINEN HIRTEN (1860)

ausgedienter Militär sieht er aus, so gar nicht genial im populären Sinne, stark von Körperbau und sicher blickend, ein aufrechter Mann.

Dieser Entwicklung des Porträts geht die des ganzen Werkes parallel. Die früheren Bilder tauchen ganz unter in den trüben, dumpfen Stimmungsnaturalismus der 50er Jahre. Bezeichnenderweise sind sie fast ganz der Landschaft überlassen. Ein frühes Bild, Reiter im Mondschein (1849), gibt Nachtstimmung mit Sturmwolken am Himmel, die weißen Wände einer zerfallenen Ruine leuchten aus dem Dunkel. Das ist noch etwas düsseldorfisch romantisch empfunden. Aber auch die seit 1850 in Rom gemalten italienischen Landschaften sind trotz der heroischen Lokalität ganz malerisch aufgelöst. Hier fand Böcklin einen Genossen und Anreger in H. Fr. Dreber (1822 bis 1875), auf dessen Bildern durch fahle, staubige Töne, zerrissene Silhouetten der Bäume und durch die Wahl öder Gegenden die römische Landschaft eine Stimmung von Sumpf und Moor erhält. Als Staffage liebt er flüchtig eilende Nymphen und Dianen. Ähnlich verzichtet auch Böcklin in diesen Landschaften auf räumliche Klarheit, es wird möglichst massiges, tuffiges Laub über die Fläche gesponnen, die Silhouetten werden möglichst verwirrt, unter dem Laub bilden sich dunkle Höhlen, die ganz verschwommen bleiben, nur von streifigen Lichtern unregelmäßig getroffen. Die Stimmung ist die der Wirrnis, Wildnis. Ein öder, verwelkter, brauner Ton herrscht im Bilde.

Wild, ungebärdig und ungebändigt ist die Staffage, Faune, Zentauren und Pan, Symbol alles Kulturfernen und der Einheit der Person mit der wild und frei gewachsenen Natur. Und diese Einheit ist auch malerisch vorhanden, die Figuren sind nur klein, wirken als Flecken, als Lichtfänger, nicht als Personen. Auch halten sie nicht still, sondern immer sind sie in flüchtig eilender Bewegung dargestellt, Zentauren, die eine Nymphe durchs Wasser schleppen, Bacchanten, die durchs Dunkel rasen und taumeln wie Irrlichter, Syrinx, die vor Pan flieht, oder jene Hirten und Herden, denen Pan heillosen Schrecken einjagt, daß sie in einem zerklüfteten wüsten Steingelände herunterjagen wie prasselnder Steinschlag in Bergen voller Geröll. Die Tiefen sind verhüllt, die Fläche ist möglichst von Bäumen und

Laub ganz überzogen, Hell und Dunkel wechseln abrupt, die Stämme stehen schräg, sind unruhig gewunden, die Laubmassen sind sehr wirr in der Silhouette, fleckig im Licht, die Figuren sind klein, und die weibliche ist so stark beleuchtet, daß sie zunächst nur als Flecken vom Auge aufgenommen werden.

Doch werden alle diese etwas trockenen und stereotypen Landschaften weit überboten durch ein Bild, das seinerzeit schon Aufsehen erregte und auch die Meinung widerlegt, daß Böcklin in erster Linie Landschafter sei, Pan im Schilf. Es ist ein kleiner Ausschnitt aus der Natur, ein Winkel im Schilf, dessen einzelne Stauden großblättrig vor uns stehen, und in sie ist hineingeschmiegt Pan, der die Syrinx bläst. Er beherrscht das Zentrum des Bildes und nimmt ein Drittel des Bildes ein. Und doch ist das Bild ganz flächig, geistreich in dem reichen Gewirr der Blätter, der zackigen Silhouetten dunklerer vor helleren Laubmassen, durch die das Licht hindurchfällt, reich und wirr wie Rascheln der Blätter im Winde. Die Figur wird ganz eins mit den dunklen Laubmassen, an die sie sich lehnt, und gerade in dieser malerischen Auffassung ist sie ohne sentimentale Stimmung, eher dämonisch in der großen schattenhaften Silhouette.



München, Schackgalerie *Mit Genehm. d. Photographischen Union, München*

A. BÖCKLIN: DIE KLAGE DES HIRTEN (1866)

Dies Bild gibt den Weg an, den Böcklin in den 60er Jahren beschreitet; die Figur tritt immer mehr hervor, die Landschaft wird immer mehr Schauplatz, und die eigentliche Landschaft wird seltener. Wo sie in den 60er Jahren erscheint, da wird die Silhouette bestimmter, streifenweise fällt sie gern diagonal durchs Bild ab. Ruhige, architektonisch klare Flächen wechseln mit krauseren Laubflächen. Nicht mehr die Unruhe wirkt, sondern der Reichtum, der die Flächen belebt, ohne die großen führenden und geometrisch klaren Linien zu verwischen. So in der altrömischen Weinschenke und so in der Villa am Meer. Wie hier das landschaftliche Motiv in großer Silhouette zusammengefaßt ist, hohe Pinien dunkel die horizontalen Flächen leuchtender Marmorarchitektur und schwerer Schichten im Gestein umfassen, und wie so in Ernst und Schönheit, Strenge und Reichtum Haus und Felsen vor südlich leuchtendem Himmel, am schimmernden Ufer des Meeres sich erheben, das prägt sich unauslöschlich ein. Es ist eine Schönheit, die zugleich elegisch stimmt,

Italien, wie es die Sehnsucht nordischer Gemüter in dieser italienschwärmenden Zeit gesehen hat.

Meist aber wählt Böcklin den kleinen Naturausschnitt, und da bleibt von der silhouettenhaften Unklarheit der 50er Jahre nur noch das Flächige zurück, die Vorliebe für den steilen Abhang, oder für die abschließende Felswand, vor der sich die Figuren ausbreiten, wie etwa der Faun, der der Amsel zuflötet, und behaglich im Grase liegt mit übereinandergeschlagenen Beinen, die Arme von sich streckend in vergnüglicher Frühlingsstimmung. Fast immer ranken sich Blütenzweige, Efeu, Rosen über den Platz herüber, festlich dekorativ, wie Blumen auf einer geschmückten Tafel. So wird auch der Ausdruck, das Leben der Figuren gehaltener und stiller. Noch dürfen es Faune sein, die sich hier tummeln, aber sie sind gesitteter als in den 50er Jahren, Naturwesen in mehr bukolischem Sinne und mehr Idyll. Eine Natursehnsucht liegt zugrunde, wie sie der Frühling bringt, mehr lust- als leidvoll und etwas liebeselig. Das ist die Stimmung, die in der Klage des Hirten (Daphnis und Amaryllis) so schmachtend erklingt. In dickem Kranz breitet sich das Efeu- und Rosengezweig um die Felsengrotte, in der die weibliche Figur lauschend sitzt, vom Schatten der Höhle umhüllt, daß die Gestalt fast zerfließt, wie ein Echo nur der Melodie, die der jugendliche Hirt geflötet. Ein gewisser Parallelismus der Körper, die symmetrische Rückwendung von Kopf und Blick und die bewußte Anpassung des Körperumrisses an den Abhang der Grotte wirken auch hier dekorativ beruhigend.

Immer mehr dringt in diesen Jahren in allem Blühen und festlichem Schmuck, in Kinderreigen und Jugendschönheit ein fröhlicher Optimismus durch, eine sonnige Stimmung. Die Farbe wird immer lichter, blasser, alles Schwere und Trübe weicht, und würden nicht die Personen und Dinge auch immer klarer, so könnte man von Pleinairbildern sprechen, so hell und sonnig wird die Malerei. Es ist aber nur der helle Ton, die Stimmung, die die Sonne heraufbeschwört.

Drei Bilder am Ende des Jahrzehnts fassen die Summe dieser Entwicklung in sich zusammen, Liebesfrühling (1868), Geburt der Venus und Frühlingsreigen (1869). Der Liebesfrühling ist am duftigsten gemalt. Alles spielt sich vor einer Fläche ab, die hier als Felswand motiviert ist. Ein Rosenstrauch hängt flockig wie Lichtflecken darüber. Unter ihm tritt ein Jüngling heraus mit verliebtem Blick hin zu der Quellnymphe, die ihm abgewendet in zierlicher Haltung sitzt und eine Blume in der Hand beäugt. Das an sich etwas süßliche Motiv ist durch die gezierte Haltung der Figuren wenig erfreulich und wird durch die weichliche Behandlung, die helle, rosa Färbung fast unerträglich. Die dekorative Absicht aber wird durch den Kinderreigen oben auf dem Abhang dokumentiert, eine absichtslose, heitere Bewegung, die das Bild krönt. In diesem Motiv kommen alle drei Bilder überein. Auch bei

der Venus, die aus dem Meere gestiegen, ergreifen Kinder ihren Schleier und schwingen sich damit in die Lüfte, um die ornamentale Entsprechung zu den kreisenden Ringen im Wasser fast zu deutlich zu betonen. Im Frühlingsreigen sind die Figuren klarer, nur die Putten in der Luft sind noch wie ein Lufthauch zart und unbestimmt. In den Typen haben wir überhaupt etwas wirklich Böcklinsches, vor allem die Prachtfigur des alten prustenden Fauns, der ins Rutschen kommt, mit seinem echten Münchener Bier- und Rettichgesicht. Bei der Natürlichkeit und Derbheit dieser Figur ist die helle, rosa Färbung des Fleisches etwas flau. Die dekorative Anordnung der Figuren ist reiner als im Liebesfrühling, da die anekdotische verliebte Beziehung ganz fehlt.



Dresden, Staatl. Gemäldegal. Mit Gen. d. Photogr. Union, München

A. BÖCKLIN: FRÜHLINGSREIGEN (1869)

So sehen wir, wie Böcklin vorbereitet war für rein dekorative Aufgaben wie die Fresken in der Sarasinischen Villa und im Treppenhaus des Basler Museums, in denen durch ruhig gelagerte Figuren in symmetrischer Anordnung und darüber schwebende Gestalten Wandfüllung und Flächenschmuck glücklich verbunden ist mit heiterer Belebung durch freudig bewegte Menschen. Die Fresken aber, die Böcklin zehn Jahre früher für das Haus Wedekind in Hannover gemalt hatte, zeigen deutlich, wie viel einerseits diese dekorativ flächige Behandlung dem raum- und körperlosen Stil der 50er Jahre verdankt, aber auch, wie sich Böcklin aus diesem Stil herausentwickelt hat vom Weiten, Unbegrenzten urwäldlicher und urmenschlicher Gegenden zum Klaren und Begrenzten heiterer Idyllen, vom Verworrenen und Trüben zum Bestimmten und Lichten, vom Ernsten zur Freude.

Was aber Böcklin in den 70er Jahren bringt, will nicht nur schmücken und erheitern, sondern angeschaut und bewundert werden, nicht Dekoration, sondern Bild sein. Immer aber herrscht die Figur, die Person, als symbolische oder poetische Einzelfigur, monologisch oder in dramatisch bewegter Szene oder in mythologischer Verkörperung der Vorgänge in der Natur oder im feierlichen religiösen Akt. Niemals aber repräsentieren die Figuren, sondern als seltsam fremde Wesen oder durch die berückende Pracht ihrer Gewänder und nicht zuletzt durch die dem Auge gebotene bild- und bühnenmäßige Komposition fesseln sie uns. Kleopatra (1878), die sich, auf ein Kissen gelehnt, die Schlange an den Busen setzt, ist als



Berlin, Nationalgalerie Mit Genehm. d. Photograph. Union, München

A. BÖCKLIN: RUGGIERO UND ANGELIKA (1879)

Halbfigur so knapp im Rahmen gegeben, daß die Spannung erhöht wird. Auch schwelgt Böcklin nicht in psychologischen Delikatheiten, höchstens ist es ein feiner Zug des Malers, daß die Todesstimmung, die sich in der Gebärde ausdrückt, von den dunklen Schatten reflektiert wird, die sich über die Stirn und das ganze Bild von oben herabsenken.

Glücklicher noch ist Böcklin in Einzelfiguren, die mehr den fröhlichen Einklang menschlicher Stimmung mit der Natur bekunden, Euterpe und Flora. Im ersten Bilde beherrscht die Figur das Bild, sie sitzt und sitzt schön, daß man es fühlt, und mehr ist auch nicht in der Zeichnung der Formen angegeben. Die Plastik, das Anatomische des Sitzens ist nicht Problem. Wundervoll ist es, wie sie mit dem Raum zusammengeht, wie sie sich an die Felswand lehnt, die nach der Tiefe führt, wie auf der andern Seite in unauffälliger Symmetrie die gleichgefärbten Bäume mit derselben Neigung tiefwärts ziehen, wie dann die Rasenfläche sich leise wölbend aufsteigt und etwas Buschwerk auf der Höhe die Szene schließt, so daß die Figur selbst darin beschlossen ist wie in einem Gemach – die ruhende, sinnende Euterpe. In diesem Bild erleben wir am stärksten die Renaissance der Farbe, der reinen, nicht mehr schwülen Farbe, das prangende Rubinrot des Kleides, funkelnd wie Metall, klarstes schmelzendes Grün der Rasenfläche, herrliches Sandgelb am Gestein und in den Bäumen, dazu reinstes Blau des Himmels, Kontraste, die nach Böcklinscher Rechnung vorhanden sind, aber nicht aneinanderstoßen.

Die Flora braucht den offenen Raum, sie schreitet schnell nach vorn. Man sieht den Weg, den sie gekommen ist, am Bach entlang, denn die Luft ist durchsichtig, alles ist klar bis auf die fernen, ganz fernen Schneegipfel. Aber auch hier herrscht die Figur, die bewegte Figur, die blumenstreuende. Im Schreiten ausholend wie beim Säen, muß sie im nächsten Moment sich drehen, und die begleitende Linie des Baches zeigt an, wie sie es wird. Das heiter gewirkte Gewand, der lila Schal, der vor dem fahlen Grün der Wiese ganz gesättigt mit Farbe erscheint, die bunten Blumen im Korb, die blühende, funkelnde Wiese, der sonniglachende Tag, alles macht, daß man zuzusehen glaubt, wie der Frühling selber über die Fluren schreitet.

Wenn Böcklin von solchen Einzelfiguren zu einer lebhafteren Handlung übergeht, beschränkt er sich gern auf wenige Personen. Diese sollen sprechen. Ein Duett, ein Dialog sind ihm die liebsten Formen. Ruggiero und Angelika ist einer Szene des Ariost entnommen, im Grunde aber ist es die allbekannte und allverständliche Geschichte von dem Ritter, der die Jungfrau vom Drachen befreite, deshalb auch keine Illustration, zu der man den Text kennen müßte. Im Altertum hieß es Perseus und Andromeda, im Mittelalter sagte man St. Georg. Und nur, was als dauernde Erscheinung erfaßt werden kann, bleibt von der Geschichte übrig, drastische Gebärden wie die monumentale Genierlichkeit der Jungfrau, die nackt, gleichsam abgepellt dem Ungeheuer zum Fraß dargeboten war. Nun steht sie da mit geknickten Knien, als ob sie sich vor Scham in sich selbst verkriechen wollte. Der Ritter, der seine Erretterschuldigkeit getan hat, hängt ihr zuerst einmal den Mantel über. Köstlich schielt das Krokodilauge des abgeschlagenen Drachenkopfes nach oben. Erstaunlich aber ist, wie aus malerischen Wirkungsmitteln – der hellen, nackten Frau neben dem dunkel Gewappneten: einem Hauptmotiv venezianischer Bilder, – und aus einem Arrangement, sich schön zu präsentieren – der Akt vor dem ausgebreiteten Mantel –, hier ein dramatisches Motiv geworden ist, das aber nur in dieser Bildausführung gegensätzlicher Bewegungen der Figuren so wirkt, wie es wirkt. Das könnte man nicht wie die Illustration einer Anekdote von verschiedenen Standpunkten photographieren, ohne etwas ganz anderes daraus zu machen. Form und Inhalt sind eins.



München, L. v. Bürkel — Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

A. BÖCKLIN:
NYMPHE AUF DEN SCHULTERN EINES FAUNES REITEND (1874)

Ein Drache, wie dieser hier, wird ein Lieblingsobjekt der Böcklinschen Phantasie, ein Wesen, fremdartig und merkwürdig wie exotische Tiere im Zoologischen Garten, aber auch furchterregend und poetisch. Vor allem aber gibt er prächtige Bildmotive her, in der schillernden, farbig funkelnden Haut und den großen rhythmischen Kurven, mit denen er die Menschen umzingelt oder als Seeschlange wellengleich sich hebt und senkt.

Auch die Gestalten aus Böcklins Jugend tauchen wieder auf, Zentauren, die Frauen

rauben und verschleppen. Aber die puppenhafte Staffage von ehedem wächst sich zu bildbeherrschender Größe aus, zu Geschöpfen von praller Form und unglaublich lebensvoller Realistik. Ein Satan und feister Waldteufel ist der alte Zentaur Nessus, der Dejanira entführen will. Aber diese ist auch nicht schüchtern, und so gibt es ein wildes Handgemenge, dem erst Herkules mit seinem Spieß ein Ende machen wird. Zwei Zentaurenkämpfe zeigen unwiderleglich, wie wenig Böcklin an idyllische Situationen und ergreifende Herzenstöne gebunden ist. Frei schaltet er mit dem Stoff als Maler und Fabulierer, jedem Wesen nach seiner Art sein Leben bestimmend. Hier herrscht aufgeregteste Dramatik in aufgeregtester Landschaft mit Sturmwolken, jähen Lichtflecken und sturmgepeitschten Pappeln. Prächtig ist die Realistik der Einzelmotive, das Sichbäumen des Zentauren, der alle Viere von sich streckt, die Plastik der Ringenden in der Mitte. Das alles ist künstlerisch gebändigt zu einer Gruppe, die sich ganz klar von rechts nach links aufbaut, fast in strenger Linie der diagonal aufsteigenden Seite. Die Wolken am Himmel ziehen in derselben Richtung. Der Stein, den der sich bäumende Zentaur hebt, schließt das Ganze wie ein Dach: das spannendste Motiv ist zugleich das beruhigendste, es setzt in jeder Beziehung dem Ganzen die Krone auf. Die Farbe ist hier schwer, dunkel-kupferrot, rostbraun, schwarzgrün, aber doch prächtig und die Festlichkeit des Schauspiels steigernd.

In all diesen Bildern spürt man schon den Böcklinschen Humor. Zwei kleine Bildchen, das den Frühling angrölende Paar und die Sirenen, besonders köstlich die fette, der man es am Hinterteil ansieht, daß sie im Eierlegen grau geworden ist, sind wie eine Fortsetzung und Steigerung der Spitzwegschen Komik. Böcklin, der so gern in den 70er Jahren architektonisch geschlossen gruppiert, ist sich um so mehr bewußt, welche Komik in weit ausfahrenden, zerrissenen Silhouetten liegen kann. Deshalb die dünnen, in die Luft geschlenkerten Glieder der Sirenen. Ganz köstlich ist die Gruppe des Pan, dem die Nymphe auf den Schultern reitet. Sie bearbeitet ihn mit dem Thyrsosstab, wie um zu exemplifizieren, was sich verliebte Greise gefallen lassen müssen. Hier wirbeln die Glieder nach allen Seiten, die gespreizten und geknickten Bocksbeine, die Arme, die Köpfe; und die nackte Schöne, die sich weit nach hinten überlegt, wird mit hellem Körper vor dunklem Laub eine unauslöschlich sich einprägende, drastische Silhouette.

Der alte Zentaur, der sich in der Dorfschmiede beschlagen läßt und mit der einen Hand auf den Huf zeigt, daß die Dinger doch nie halten wollen, mit der andern oben ausgreift, sich gegen den Balken zu stützen, macht in dieser prägnanten Silhouette eine zugleich grandiose und komische Figur, wie alle Großen, wenn die Tücke des Objekts über sie kommt. Wie kleinlich anekdotenhaft wäre ein solches, an sich harmloses Thema bei den Düsseldorfer Malern gegeben worden und bei aller modellmäßigen Einzelrealistik doch bildlich nicht



ARNOLD BÖCKLIN: EUTERPE (1872)

Darmstadt, Landes-Museum (Sammlg. Freiherr v. Heyl)

Mit Genehmigung der Photograph. Union München





Berlin, Nationalgalerie — Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

ARNOLD BÖCKLIN: KREUZABNAHME (1876)

wahr und glaubhaft. Und wer einmal das letzte Bild dieser Art, den heiligen Antonius, der den Fischen predigt, gesehen hat, behält mehr als die humorvolle Physiognomik des sich in Eifer redenden Mönches und des scheinheiligen Haienauges die humoristische Silhouette der gekrümmten und mit Kopf und Armen zackig ausfahrenden dunklen Mönchsfigur vor hellem Himmel. Unten aber, in der Predella, sieht man, was so eine Predigt und die Andacht kirchgängerischer Seefische wert ist: Der Große frißt den Kleinen, und der Kleine den noch Kleineren.

Daß ein großer Tragödiendichter auch Komödiendichter sein müsse, behauptet Plato. Shakespeare und Böcklin bestätigen es. Nur muß Böcklin auch als Dichter freie Hand haben. Ein religiöses Thema, wie die Kreuzabnahme, das in seinem rituellen Charakter durch die Tradition festgelegt war, offenbart nicht seine Fähigkeit, tragische Szenen zu gestalten. Es ist eines der wenigen theatralischen Bilder Böcklins, weder eine religiös stimmende, noch menschlich ergreifende Szene, kein Andachtsbild, sondern eine Vorführung, Passionsspiel, wie bei Gebhardt, freilich kunstvoller, besser in Szene gesetzt. Maria, die Hauptperson, die am stärksten in Gebärden deklamierende der Gruppe um den Leichnam, ist in einer so ostentativen Gebärde stilisierten Schmerzes dargestellt, daß man nicht den Schmerz fühlt,

sondern, daß sie ihn zeigt. Die ganze Gruppe ist gestellt, und man merkt, daß sie sich einstweilen nicht verändern darf, bis die Gruppe daneben, Magdalena und Johannes, den Text dazu abgesungen hat. Johannes ist zurückgehalten in Gebärde, Beleuchtung und Farbe gegeben, Magdalena dagegen, die lauteste Figur auf dem Bilde, ist hervorgehoben, isoliert, wie die Sängerin in der Oper, die eine Arie hat. In der schönen, stilvollen Gebärde kommt sie Feuerbachs Medea am nächsten, nur ist sie lauter, heftiger, und es macht den Eindruck, als ob sie Sorge trüge, daß der Atem für die Töne nicht behindert würde.

Freier entfaltet sich Böcklins Kunst, wenn von dem Religiösen nur die feierliche Stimmung bleibt, und diese dichterisch verarbeitet ist, im heiligen Hain, im Gefilde der Seligen. Im heiligen Hain eine zugleich befremdende und erhobene Stimmung, wie wenn ein antiker Chor von einem modernen Regisseur in Szene gesetzt wird. Vom Religiösen bleibt nur die Gebärde. In den Gefilden der Seligen sind es paradiesische Gefilde, wie im Traum gesehene, jenseitige Gegenden. Ein alter Zentaur ist der Wächter der Insel, an deren Gestade er eine schöne Frau auf seinem Rücken über das dunkle Wasser führt. Nixen tauchen empor und besingen den Ankömmling, Schwäne ziehen ihm entgen und recken mystisch-feierlich den Hals empor. Die Pieta, die Klage der Mutter um den Leichnam des Sohnes, ist ein Thema von so allgemein menschlichem Gehalt, daß Böcklin in der Pieta der Nationalgalerie sein ergreifendstes Werk religiös-feierlicher Stimmung schaffen konnte. Zunächst das Menschliche. Der Leichnam starr, regungslos in strengster Horizontale und in strengem Profil, aufliegend auf noch strengerer, horizontaler Marmorplatte – unerbittliche Majestät des Todes; darüber hingebreitet, formlos, ein Haufe Elend, der Körper der Mutter, das Gesicht verhüllt, wie der tiefste Schmerz sein Antlitz vor der Welt verbirgt. Dunkel, trübe lastet die Bläue des Gewandes und beschattender Wolken auf der schreienden Leichenfarbe grünlichweißen Marmors und des Toten. Oben aber öffnet sich aus dem Dunkel ein Lichtblick mit tröstlichen Kindergesichtern und teilnehmenden Engeln, von denen der eine in befreiend roten Mantel gehüllt mit dem Arm herabgreift, die Schulter der Insichzusammengesunkenen leise und tröstend zu berühren. So ist alles Menschliche und Innerliche auch Bild, Gebärde, Linie und Farbe geworden, die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Malerei.

Böcklins eigene, ungebrochene Natur und sein starkes Naturgefühl haben bedingt, daß die reinsten Offenbarungen seines künstlerischen Genius die Bilder sind, in denen das Leben der Figuren nur die Stimmung zu interpretieren scheint, die an einem Orte in der Natur herrscht, eine scheinbar antikisierende und doch ganz heutige, ästhetische Personifikation der Natur, künstlerische Mythologie.

Meeresbrandung: ein Felsen, einsam, vom Meer umspült. In einem Felsspalt steht eine Frau mit flatterndem Haar und wildem und zugleich sehnsuchtsvollem Blick. Alles Rauhe

und Einsame der Gegend ist in ihr Person geworden, und die wilde Schönheit der Natur spiegelt sich in ihrem Körper, das blanke Gestein im nackten Leib, der sprudelnde, silbrige Gischt des Wassers im Rieseln des schillernden Gewandes. Sie lehnt sich an den Felsen, zu dem sie gehört, und folgt ihm mit der Neigung ihres Körpers. Mit der Rechten aber greift sie in die Saiten einer Riesenharfe, daß der Gesang des Wassers aus donnerndem Harfenschlag und gurgelnden Arpeggien wiederkehrt. Wo jemals sonst in der deutschen Malerei finden wir eine solche Einheit von Wesen und Welt?

Oder der Wald, „wenn Finsternis aus dem Gesträuche mit hundert schwarzen Augen sah. – Die Nacht schuf tausend Ungeheuer." Und nun tritt es hervor, ein Fabelwesen, Chimaira, nicht Pferd, nicht Ziege, gefleckt, mit zoddligem Haar, mit einem Horn auf der Stirn, fürchten machend und selber scheu wie ein zitterndes Reh, vorsichtig im Finstern tappend und den Hals suchend vorgestreckt. Auf ihm reitet ein weibliches Wesen in steifer Haltung. Man spürt, wie sie sich nicht zu rühren wagt. Scheuen Blickes, wie das Tier, auf dem sie sitzt – das Schweigen im Walde.

In Italien ging Böcklin die Pracht des südlichen Meeres auf und sofort bevölkert es sich ihm mit jenen Tritonen, Nereiden, Meergreisen und Wasserkindern, die wohl der reinste Ausdruck des Gesunden und Frischen, des Unromantischen seiner Natur sind. Ist das Meer still und träge, dann räkelt sich auf moosbewachsenem Felsen eine Meerfrau, halb Mensch, halb Fisch, wie eben aus dem Schlaf erwachend. Im Wasser aber läßt sich ein Nöck mit unnachahmlich getroffenem Quallenkopf träge schaukeln. In dieser faulen Stunde sind Richtung und Gegenrichtung das einzige, das die beiden Wesen miteinander verbindet. Schaukeln die Wellen und scheint eine die andre zu haschen, so daß, während der Blick die Hebung der einen verfolgt, sie sich schon wieder senkt und in den Grund eintaucht, dann wird es lustig, derbe Wasserzentauren jagen vergnügte Nymphen. Oder es spritzt die Gischt um Felsengestein, da springen die See-Menschlein wie Forellen in die Luft und überschlagen sich. – Spiel der Najaden.

Es würde zu weit führen, jedesmal nachzurechnen, wie trotz der beherrschenden Gestaltung der Figuren diese mit dem Schauplatz auch bildnerisch strenge zusammengebunden werden. Denn es gibt ein Bild, wo sich Böcklins Kunst, eine strenge, statuarische, ja architektonische Komposition mit dem Eindruck unmittelbarsten Lebens und freier Natur zu verbinden, zu absoluter Höhe erhebt. Es ist Triton und Nereide. Klar, in fest und bestimmt gezeichneten Wellen geht das Meer in die Tiefe, so räumlich, wie die Wolken am Himmel aus der Tiefe hervorkommen. Auf dieser Fläche baut sich die beherrschende, bildfüllende und lebensgroß gemalte Gruppe auf. Die Handlung ist gering. Die Personen interessieren als solche mehr und in ihren Gegensätzen, die vorhanden sind bis auf die Färbung – die



Berlin, Frau Simrock *Photographieverlag der Photographischen Union, München*

ARNOLD BÖCKLIN: TRITON UND NEREIDE (1875)

liegende Frau, die sorglose, die spielen möchte und dem ernsteren Triton wegen seiner Nachdenklichkeit eine Handvoll Meerwasser ins Gesicht zu spritzen bereit ist, und der aufgerichtete, ganz in Spannung sich umblickende Triton. An dieser Prachtfigur bleibt aber das Interesse hängen, an dem muskulösen, stark gewendeten Körper, der wunderbar großzügig, skrupellos gemalt ist, und dem ausdrucksvollen Kopf. Man darf diese Augen nicht zu idyllisch fassen, als Sehnsuchtsblick. Es ist ein Blick, wie ihn rassige Pferde haben, wenn sie scheuen. So realistisch ist der Triton gemalt, daß man an die Verbindung von Menschen- und Robbenleib völlig glaubt. Dabei galt es zu verhindern, daß man nicht wie durch das Glasfenster des Aquariums eine Seltsamkeit zu sehen bekommt. Es bleibt aber großartig, weil Böcklin die natürliche Größe steigert, indem er den Triton den Horizont überschneiden und auf unermeßlich weitem Meere den Raum beherrschend füllen läßt. Fast symmetrisch ordnet sich das Bild, und dennoch wird die Wendung des Tritons zur Seite, woher er Gefahr wittert, so unwiderstehlich, weil das Auge die strenge Symmetrie sucht und immer wieder magnetisch von dieser Biegung des Leibes abgezogen wird. Wie oft bei Böcklin glaubt man, es müßte sich ohne weiteres in Erz gießen lassen und



Basel, Museum — Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

ARNOLD BÖCKLIN: ODYSSEUS UND KALYPSO (1883)

würde nur den Reichtum der Farbe des Wellenspiels und das absolut Lebende verlieren. So einfach ist es.

In den 70er Jahren hat Böcklin seinen Weg gefunden, den er von nun an als seinen eigenen weiterschreitet, selber schon ein Fünfziger und über die besten Mannesjahre hinaus. Und dieses Böcklinsche besteht in der starken Freude an der Natur, so daß er sie niemals nur malt, wie er sie sieht, sondern immer so, wie er sie erlebt, daß die Farbe auf seinen Bildern immer um einige Grade höher in der Temperatur ist, als die Wirklichkeit sie bot, und daß in der Klarheit und Strenge der Linienführung auch immer etwas von Gehobenheit zum Ausdruck kommt. Dennoch läßt sich in den 80er Jahren eine Wendung zum Einfacheren, Natürlicheren und Ungezwungeneren wohl konstatieren und mit einer allgemeinen Tendenz der Kunst in den 80er Jahren in Verbindung bringen. Das Landschaftliche kehrt wieder in einer frisch gesehenen und das Räumliche stark betonenden Weise, beginnend mit der Frühlingslandschaft (1879) in der Nationalgalerie, wo die Pappeln an dem in regelmäßiger Schwingung landeinwärts ziehenden Damm die räumliche Erstreckung in die Tiefe sehr bestimmt betonen, wo freilich auch diese Bestimmtheit und die

in klarer Luft fest hingesetzte Farbe dem Bilde den Reiz nehmen, den gerade die Landschaft am stärksten braucht, den Reiz des Unmittelbaren. Eine Quelle in der Felsschlucht von 1881 mutet wie eine Naturstudie an, in der man nie eine Quellnymphe wie auf frühern Bildern vermuten würde. Oder es schlängelt sich ein Bach zwischen Weiden und Pappeln in einem Wiesenhang in die Tiefe, und nur die ideale Tracht und der sinnende, träumerische Blick der Frau, die den Bach entlangschreitet, läßt uns mehr als einen Naturausschnitt darin sehen und dem Titel Herbstgedanken rechtgeben. Und wer hätte nicht einmal mit Herzerquickung den Sommertag mit den silberblinkenden Pappeln und des „Himmels reinstes Blau", das sich im Bach spiegelt, und seine ruhige Raumklarheit genossen. Die Toteninsel, deren erste Fassung von 1880 durch das Plastische der Gruppierung aufragender Zypressen vor breitgelagerten Felsensockeln die Figurenkomposition der 70er Jahre auf die Landschaft überträgt, ist in den verschiedenen Redaktionen ein Schulbeispiel für zunehmendes Natürlicher- und Landschaftlicherwerden bei Böcklin geworden.

In den mythologischen Seestücken gerade der 80 er Jahre, im Spiel der Wellen, Spiel der Najaden läßt die strenge figurale Komposition nach, Böcklin häuft und zerstreut die Figuren mehr und vereint sie auch malerisch stärker mit dem landschaftlichen Element, so daß eine hüpfende Najade nur noch ein Schaumkopf zu sein scheint, den in seltsamer Laune die Natur menschenähnlich gebildet hat. Auch das Meer wird natürlicher gemalt mit einer zuweilen faszinierenden, kühlenden Frische des Wasserstaubes und einer azurenen Durchsichtigkeit. Der Humor wird die Grundstimmung seiner Wasserbilder. Wie ein Schiff mit zerrissenen Segeln fährt die Gesellschaft im Seetingeltangel langsam durch das stille Wasser. Denkt man auch bei diesen Bildern noch an Antike, dann streift es doch an Offenbachiade, und reinste Burleske solcher Art ist das Oktoberfest mit den betrunkenen Priestern, Priesterinnen und Soldaten im antiken Kostüm der Zeitposse.

Auch das tragische Pathos mildert sich zu idyllischer Intimität, wenn auch in stärker erzählender, weniger dekorativer Weise als in den 60 er Jahren. Die Faune, die die schlafenden Nymphen belauschen, der eine selig lächelnd und der andre schmachtend selbstvergessen, wiederholen das Thema der 60 er Jahre in gedrängterer Form. Das Meeresidyll mit dem Seehund, den der Tritonenvater der Familie bringt, der heimgekehrte Landsknecht, der am Weiher melancholisch sitzt und die Gedanken in das bereits schlafende Heimatsdörfchen gehen läßt, Odysseus, der am Strande auf dem Felsen steht, begierig, nur noch einmal den Rauch seines Heimatlandes aufsteigen zu sehen, während Kalypso von der Grotte her ihn mit ihren liebeshungrigen Blicken verfolgt, überall finden wir Themata von mehr idyllisch-sentimentaler Haltung. Die Situation, die sich erzählen läßt, wird stärker als die Bildlichkeit.

Eine andere Art der Entdramatisierung besteht in der Darstellung von Einzelfiguren, deren Bedeutung immer mehr gedanklich-symbolisch wird und sich schließlich so sehr von der unmittelbaren Wirkung der dargestellten Gestalt loslöst, daß Böcklin zu einer Um- oder Beischrift greifen muß, um das Bild verständlich zu machen. Auch dieser Doktrinarismus hat in der Kunst der 80er Jahre Gegenstücke, und neben den humorvollen Bildern dieser Zeit möchte man nicht einmal eine Alterserscheinung darin sehen. In Dichtung und Malerei, wo neben der strengen Architektur eines Brunnens zwei denkmalsmäßig posierende Figuren vor dunklen Laubfolien sich aufbauen, sind noch große Schönheiten fühlbar, wenn auch stillerer Art als in den 70er Jahren, und in dem feinen Kontrast der schlankeren, in ihren Bewegungen eckigeren, im Gesicht träumerischen und dem Himmel zugewandten Figur und der geschmeidigeren, körperlich proportionierteren und geschäftigeren, zur Erde blikkenden Gestalt faßt man leicht den Gegensatz von Kunst, die das Innere ausspricht, und Kunst, die den äußeren Schein darstellt, nicht so sehr Dichtung und Malerei, als zwei Seiten Böcklinscher Kunst überhaupt, das poetisch Vertiefte und Phantasievolle, und das handwerklich Solide und äußerlich Formvolle und Prächtige. Aber schon im Drama, einer Kostümfigur auf plastischem Sockel, wird es leer um die Figur, und in Bildern wie Armut und Sorge, Halbfiguren mit krampfhaft rhetorischem Blick, übernimmt der Titel die Charakteristik des Bildes.



Zürich, Künstlergesellschaft *Mit Genehm. d. Photographischen Union, München*

A. BÖCKLIN: IN DER GARTENLAUBE (1891)

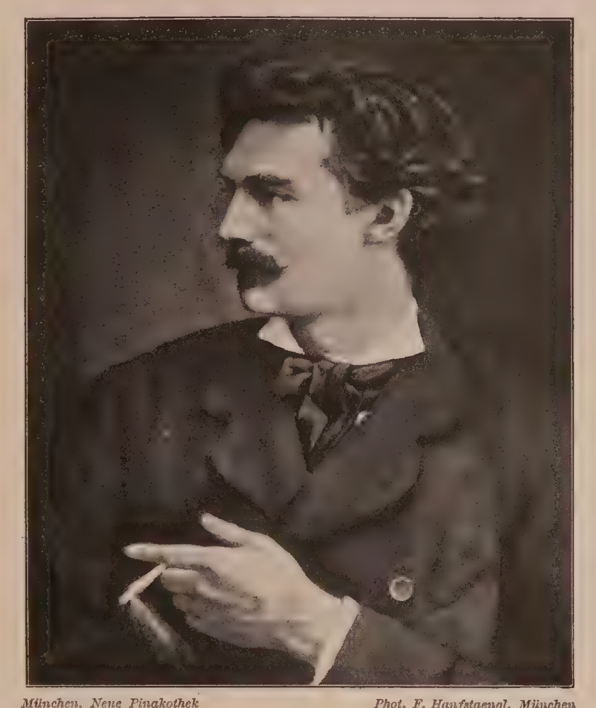
Altersstil aber wird es, und Böcklins ganzer Veranlagung nach, dem das gedanklich Blasse und auch dämmrig Verschwommene und Flächige nichts bedeutete, nicht im guten Sinne, sobald Böcklin die Fülle der Beziehungen häuft, Symbole der Lebensstufen in etwas krausem Reichtum und kompositioneller Willkür über ein Bild zerstreut oder zu der Form des Tryptichons greift, um in einem Gemisch idealer und realistischer Lebenstypen Arbeits- und Festzeiten des Lebens zu symbolisieren. Schließlich wird auch die Malerei immer flüchtiger, zerfahrener und ungeduldiger, und die Symbolik greift zu aufgeregten und bewegten Themen, wie den apokalyptischen Reitern oder der Pest, todbringenden Gestalten, die auf Rossen

und Drachen über die Städte und Gassen hinsausen. Manche großartige Konzeption gibt es auch da noch, wie die weiße weibliche Gestalt der Pestilenz, die die Arme drohend vor dunklem Himmel reckt, gespenstisch, blitzend, zuckend. Aber der Eindruck von willkürlicher, subjektiver Flüchtigkeit, von bunter Fleckigkeit der noch immer krassen und leuchtenden Farben verkümmern den Genuß. Hier spürt man doch das Zittern eines bereits vom Schlage gerührten Körpers. Trotzdem aber verbinden auch diese skizzenhafte Behandlung, diese Bewegtheit und Symbolik im Stile der Alterswerke einige Fäden mit der deutschen Malerei der Jahrhundertwende. In einem Bilde, der Gartenlaube, sitzt vor strengstilisierten Gartenbeeten ein gealtertes Paar, die Frau noch aufrecht, der Mann in sich zusammengesunken. Auf sie aber fällt das Sonnenlicht, alle Schatten erhellend und mit unruhigen Flecken auf der Wand und auf den Gestalten spielend, Symbol einer neuen Kunst der siegenden Sonne, einer Kunst, die aufgeht zu gleicher Zeit, als der Künstler, der Sonne und Farbe wie kein anderer liebte und sie doch nie als Selbstzweck behandeln mochte, seine Kräfte sinken fühlte.

Anselm Feuerbach (1829–1880)

Feuerbach stammte aus einer gelehrten Familie – der Großvater war Jurist, der Vater ein feinsinniger Philologe und Archäologe –, so daß feine Kultur und höchste Bildung im Elternhause heimisch waren und dem begabten Knaben auf den Lebensweg mitgegeben wurden. Das wurde in vielem sein Verhängnis. Schon als Kind ständig im Verkehr mit Erwachsenen, erwarb er sich eine Frühreife, die ihn mit fertigen Kunsturteilen in die Welt hineingeleitete. Zuviel ererbte Kultur und die Verzärtelung einer schwächlichen Pädagogik gaben ihm zu viel Ansprüche an die Welt und die Menschen mit. Eine „ans Mimosenhafte streifende feinfühlige Reizbarkeit, Stimm- und Verstimmbarkeit des ganzen seelischen Apparates“ ist die Folge davon. Böcklin ist der Naturbursche, der sich emporarbeiten muß. Ein unmittelbares Naturgefühl, gebändigt durch einen das Handwerk achtenden Kunstverstand, läßt seine Bilder so unmittelbar und doch künstlerisch reif wirken. Böcklin malt seine Freude an der Natur, aber formt sie zum schönen Bilde. Feuerbach malt seine Bewunderung des Schönen und vermag sie selten als Bild objektiv von sich abzulösen. Daher ist er ganz anders als Böcklin von fremden Meistern, Kunsteindrücken und sogar vom schönen Modell abhängig. Wie spürt man die Lehre Coutures, den Eindruck venezianischer Meister, den Wechsel des Aufenthaltes von Venedig und Rom! Ein Modell, die schöne Schustersfrau in Rom, Nana Risi, wird einer der beherrschenden Faktoren seines Lebens. Er ist frühreif auch in der Kunst, weil er sich früh an fertige Kunst hält. Böcklin entwickelt sich langsamer, aber persönlicher. So nimmt Feuerbach mit Vorliebe auch Themen auf, die schon künstlerisch verarbeitet sind, Szenen aus Dichtungen, Iphigenie, Medea, oder aus dem Leben von Dichtern und kulti-

vierten Menschen, Gastmahl des Plato, Dante. Und zu seiner Medea regt ihn noch wieder im Theater die Ristori als Medea an. Böcklin paßt in die Gründerzeit, er ist Positivist, auch wo er romantische Figuren malt, Feuerbach steht gegen seine Zeit, er ist Romantiker, auch wo er klassische Gestalten bildet. Bei Böcklin ist die Form die Sichtbarkeit eines künstlerisch geformten Lebens, bei Feuerbach wird sie etwas Selbständiges, Einzelschönheit formalerer Art, der zuliebe ihm größere Kompositionen mißlingen, wenn er auch vor Geschmacklosigkeiten bewahrt bleibt, in die Böcklin leicht einmal verfällt. Er schafft kein Drama, nur eine Novelle, in mancher Beziehung der Paul Heyse der Malerei. Die Kühle und Selbständigkeit der Form läßt ihn leichter in das verfallen, was die Zeit nicht hatte und nicht wollte, eine repräsentative Vornehmheit. Ein Unglück war es, daß er diese nicht in repräsentativen Stoffen einer höfischen Malerei entfalten konnte, sondern sie in dramatische Situationen hineintrug, wo sie die tragische Gebärde leicht lähmen. Böcklin malt am liebsten wilde Naturwesen, Feuerbach edle Frauen, und man versteht seine Absicht, die er 1878 faßte, nach England zu ziehen, der Porträtmaler der dortigen Aristokratie zu werden. Man hat Respekt vor seinen Bildern, aber die wenigsten liebt man. Böcklin denkt immer nur an sein Werk, und wie er eine künstlerische Idee zur Anschauung bringen könne. Er warnt davor, etwas Großes machen zu wollen. Feuerbach aber denkt an die Rolle, die er als Künstler spielt, will nie mehr etwas machen, wobei nicht sein tiefstes Sein und Wesen erschüttert ist. „Schorns Schüler werden Maler, er will ein Künstler werden.“ Während die größten Künstler, wenn sie ihr Werk beendet haben, oft es von sich stoßen, da schon neue Gedanken drängen, bleibt Feuerbach mit ihm und sich beschäftigt, und klagt die Welt an, die es nicht verstehen will. Er ist zu persönlich, zu wenig sachlich daran interessiert, weil er an sich selbst zu stark interessiert ist. Es ist symbolisch für sein Künstlertum, daß er sich von früh auf schon seiner eigenen menschlichen Schönheit bewußt und stolz darauf war. Er liebte die Schönheit zu sehr. Das verdarb ihm zuweilen die Kunst.



München, Neue Pinakothek *Phot. F. Hanfstaengl, München*

A. FEUERBACH: SELBSTPORTRÄT (1875)

Seine Selbstporträts sind Zeugen dieser Gesinnung. Schon ganz frühe Bildchen von 1846 und 1847 zeigen den Knaben pagenhaft kostümiert in kokettierender Pose. Ein himmelnd aufwärtsblickender Kopf von 1852 – ein Stimmungskopf im Sinne der 50er Jahre – wirkt theatralisch zurechtgesetzt. Im Affekt beruhigter ist ein Porträt von 1854, wo die theatralische Haltung mit über dem Arm geschwungenen Schal unbescheidener wirkt als das Antlitz, das hier zurückhaltender behandelt ist, ein schöner Jüngling mit Sehnsuchtsaugen, weich und edel. Aber erst in den Porträts der 70er Jahre steht der Typus fest, ein kleiner, feinumrissener Kopf, von weichem Haar in dunklen Künstlerlocken umrahmt. Schön setzt sich die Stirn gegen die Augenhöhlen ab, die Nase ist fein, leise gebogen. Die Augen haben meist einen bewußten und doch verstimmten Blick, zuweilen aber sind sie auch fieberhaft nervös, der Mund ist leise verkniffen, jedenfalls verschlossen. Die Verstimmbarkeit des seelischen Apparates spürt man jedenfalls, wenn auch Feuerbach den 70er Jahren entsprechend mehr die ruhige, klare Form in ständiger Steigerung der plastischen Bestimmtheit der Porträts von 1873–1878 betont. Dabei wirkt das formale Prinzip der Bevorzugung der Profilstellung des Kopfes nicht ohne Selbstgefälligkeit, und die gern gewählte Pose der Hand, die eine Zigarette hält, mehr im Sinne momentaner Eleganz als der Würde. Neben Böcklins wuchtige Selbstporträts gehalten, wirken sie vornehm, aber auch ohne jene Größe der Seele wie der Form, die Böcklin sucht. Künstlerisch fein, sind sie menschlich nicht immer sympathisch.



Karlsruhe i. B., Kunsthalle — *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

A. FEUERBACH: BLUMENMÄDCHEN (1854)

In Feuerbachs Gemälden beherrscht die Figur und die Figurenkomposition von vornherein das Bild. Aber der auflösende, unruhig bewegte Stil der 50er Jahre bestimmt auch den Charakter selbst lebensgroßer Figurenbilder im ersten Jahrzehnt von Feuerbachs Schaffen. Reiches, oft stillebenhaft das Persönliche überwucherndes Beiwerk, dionysisch bewegte Szenen bacchischer Feste, Rokokofigürchen in reichzerknitterten Gewändern und eine Psychologie, die jetzt bei Feuerbach, dem später so kühlen, unsinnlichen, auf momentane Erregungen, auf sinnliche Schwüle, rauschartige Gelöstheit und versteckte Pikanterie ausgeht, das sind die Züge seiner recht interessanten Frühwerke, bacchische Szenen, in denen der

Künstler mit wild durcheinanderwirbelnden Leibern und schwülen, erhitzten, rötlichen Tönen versucht, die Stimmung anschaulich zu machen. In den 50er Jahren wird es immer mehr Figur und Handlung, deren beunruhigender Reiz durch die reiche szenische, psychologische und malerische Ausführung erreicht wird, jener Art entsprechend, mit der Menzel die Geschichte unmittelbar gegenwärtig macht. In diesem Sinne malt er in breiter, die Farben dick, rauh aufsetzender Manier Damen und Mädchen als reine Stimmungsfiguren. Die Haltung und Mimik dieser Figuren ist immer eine sehr momentane oder zufällige, wie der lüstern pikante Blick eines Blumenmädchens oder die kokette Konversationsgebärde in einem Damenbildnis mit unruhig zerknitterten Gewandfalten oder am reizendsten die Tarantellapose eines leicht geschürzten Landmädchens.



Berlin, F. Gurlitt *Phot. F. Hanfstaengl, München*
A. FEUERBACH: TÄNZERIN (1854)

In einigen kleinen Bildchen religiösen und legendären Inhaltes, einer Kreuzabnahme und einer Versuchung des Antonius, herrscht eine tintorettohafte Pathetik und malerische Zerrissenheit inmitten nächtigen Dunkels von faszinierender Leidenschaft. Seine beiden meisterlichsten Leistungen, die nicht so sehr superkluge Frühreife als frühe Vollkommenheit verraten, sind ganz im Sinne dieser ersten Periode, aber auch ganz im Stile andrer Meister gemalt, eines lebenden und lehrenden, Coutures, und eines altmeisterlichen, historisch gewordenen, Paolo Veroneses, die Bilder Hafis in der Schenke und der Tod des Aretino.

Hafis, der Sänger des Weines! Die Augen funkeln von Inspiration und Wein berauscht. Die Figurenkomposition ist klar, edel, wenigstens in den Umrissen der Figuren und dem schönen Hauptthema, wie der selig die Arme ausbreitende Sänger nur die schöne, heitere Schwingung wiederholt, mit der hinter ihm sich ein Zeltdach wie eine runde Nische weitet. Reiches Beiwerk, geflochtene Matten, Blumen, Ranken, Felle und wie Gekröse zusammengeschobenes Gefältel der Stoffe beleben die Fläche des wenig räumlichen Bildes, wozu eine feine, farbig weiche Behandlung auf weichem, grau und lehmgelbem Grundton tritt. Wie gehaucht gleiten feine Rokokofarben darüber, herbstliche Farben, sich stillebenhaft verdichtend in dem Weinlaub, den Blumen, und wenn man näher zusieht, so ist der schöngemalte Rücken des Mädchens ganz von diesen Farben überspült.

Das Vorbild P. Veroneses läßt unsern Künstler die Zügel des Geschmacks wieder etwas

lockern im Bilde des Aretino, der bei einem üppigen Gelage im selben Augenblick, als er über ein bedenkliches Abenteuer einer seiner Schwestern vor Lachen bersten wollte, mit dem Stuhl hintenüberkippt und sich das Genick bricht. Hier vereint sich alles zu einer effektvoll momentanen Stimmung, ein jäher, abrupter und blendender Lichtherd, wüste Richtungsgegensätze, Flecken von Lichtern und Farben auf zerknitterten Gewändern, eine Anordnung der Figuren, die schräg, schrill durchs Bild schneidet, schließlich selbst der Inhalt, ein überraschender Tod, ein plötzlicher Sturz inmitten von Rausch, Genuß, Zügellosigkeit und inmitten von Personen, die dem Augenblick hingegeben sind, Aretino selbst, der große Spötter, Auflöser, Genießer! Das Bild gehört ganz in den Kreis psychologischer Historie in der Art des frühen Piloty. Denn mit Pilotys Art teilt das Bild die effektvolle, äußerliche, blendende Szenerie, den Reiz Menzelscher Intimität erreicht es nicht.

1855 und 1856 weilte Feuerbach in Venedig, und hier setzt eine völlig neue Art des Sehens, Malens und Empfindens ein, daß man glaubt, ein völliger Umschwung bewirke hier ein Vorausnehmen der Entwicklung und frühzeitige Entfaltung schlummernder Kräfte. Er malt schöne Frauen in ruhiger Pose, venezianische Existenzbilder mit gedämpfter Glut leuchtender Farben in den großen Flächen breiter Gewänder. Nun lag diese Wandlung im Sinne der Zeit, vom Historisch-Kostümlichen zum Dekorativ-Prächtigen, vom schwülen Braun zum Goldton, der die Farben bettet, von der psychologischen Erregung zur idyllischen Ruhe beschaulichen Genießens. So malt er eine Frau, „Die Poesie", mit der Geige in der linken Hand. Aber die Pose ist die eines Dirigenten und die Bewegung etwas steif. Der Rest aber, das eigentlich Venezianische und Reizende, ist Palma Vecchio. In demselben Geiste, aber stärker, wirkt ein andres venezianisches Bild, Dante und die edlen Frauen von Ravenna. Vielleicht lag ihm das Thema näher. Der Mann, an den sich edle Frauen lehnen und der gleichzeitig auch durch sie gestützt wird. Zwar ist, verglichen mit venezianischen Bildern von Palma Vecchio und Sebastiano del Piombo, hier mehr psychologisch fein charakterisierte Anekdote, mehr Gefühl. Aber die rhythmische Verteilung der Figuren in ihrer dekorativen Reihung nebeneinander in einem Plan ist doch schon ganz ein Gedanke, der zu den 60er Jahren überleitet. Die leisen Wendungen der Frauen, ihre gelassenen Gebärden, ihr sanfter Blick, alles atmet edle Einfalt und stille Größe. Der aufgeregte Stil der 50er Jahre scheint ganz überwunden. Aber so sehr die edle Form und die gesittete Gebärdung Feuerbachs eigenstem Empfinden entgegenkommen mochte, es ist doch mehr Venedig als Feuerbach, die großen Meister Venedigs nehmen ihn ganz gefangen. Die Wandlung ist keine organische, notwendige.

Denn neben diesen Bildern stehen andre, die ganz den psychologisierenden Historienstil in aufgeregter Malerei, magischer Beleuchtung und effektvoller Komposition fortführen. Be-

zeichnend ist schon für das Mystische und Psychologische, daß es sich eigentlich immer um Visionen handelt. Im Tod Dantes erscheint dem Dichter Beatrice von Engeln umgeben. Das Bild erinnert an Schraders Tod Leonardos. In der Schauspielerszene aus Hamlet herrscht eine äußerst effektvolle, streifige Beleuchtung. Der König starrt, in sich zusammengesunken, auf die Szene, die dem Betrachter des Bildes selbst nicht sichtbar ist und dadurch erst recht visionär wirkt. Das letzte der drei Bilder, Dante und Virgil in der Unterwelt, wirkt wie eine Fortsetzung der frühern Versuchung des Antonius, denn man sieht vor den beiden ganz von Gefühlen durchschütterten Gestalten Visionen durcheinanderquirlender Leiber und flatternder Gewänder hin und her wogen, von denen sich nur eine Gruppe etwas deutlicher herauslöst, Francesca e Paolo. Doch werden diese Bilder übertroffen von den Landschaften, den wenigen, die Feuerbach gemalt hat, und die 1855 bei einem Aufenthalt in Castell Toblino entstanden. Es sind große Gebirgsformen, heroische Motive, so wie ja auch Böcklins Campagna- und Waldlandschaften der heroischen Tradition folgen. Aber was sie bringen, ist auch hier das Einsame, die Einöde, oft gewaltig als Tal in menschenverlassenen Bergen, oft als kleiner Ausschnitt, ein Felsentor mit Geröll und brüchigem Gestein, gemalt in fleckigem, blasenlassendem Pinselstrich, mit grauem, düsterem Grün oder lehmigem Gelb, zuweilen auch wie ein Stückchen



Basel, Gottfried-Keller-Stiftung *Phot. F. Hanfstaengl, München*

A. FEUERBACH: TOD DES PIETRO ARETINO (1854)

Sumpfland, leere Flächen, auf denen ein fahler blaugrüner und violetter Dunst liegt, den das Auge kaum durchdringt. In dieser Zeit der venezianischen Stilnachahmung und der gekünstelten Historie sind es die frischesten, stimmungsvollsten Natureindrücke.

Den eigentlichen Übergang aber von dem unruhigen Stil der 50er Jahre zu dem flächig dekorativen, von dem fleckig zerrissenen zu dem weich getönten der 60er Jahre enthalten erst die reizenden Kinderbilder, die in den letzten Jahren des Jahrzehnts, 1858–1860, entstanden sind. Gemeinsam ist ihnen das Nichtige des Inhalts, Kinder in idyllischer Situation, schlafend, musizierend, springend, badend, mehr ein Schmuck des Daseins als selbständige Existenzen. Das Historisch-Bedeutsame ist ganz überwunden, das Dramatische liegt noch fern. Gemeinsam ist ihnen auch das Flächige der Komposition, das Untiefe. Friesartig breit sind die beiden Hauptbilder, das Kinderständchen und die balgenden Buben; in letzterem sind die Kinderkörper relief- und girlandenmäßig verknüpft, im erstern nebeneinander zu Gruppen zusammengestellt. Hinter ihnen schließen Hecken oder dunstiges Waldesdunkel wie flache Kulissen den Raum. Dunkle Laubfolien wechseln in Flächen mit Durchblicken auf den hellen Himmel. Nur eins unterscheidet die Bilder voneinander. Je früher das Bild entstanden ist, um so mehr liegt das Freudige in beseligender Farbe, je später, desto mehr in frischer Bewegung.

Es ist dieselbe Wandlung in diesen Bildern, die sich auch von den venezianischen Existenzbildern zu den römischen Andachtsbildern verrät. Dort eine ruhig verweilende schöne Frau, die Poesie, hier eine Madonna, zwar in venezianischer Weise von musizierenden Engeln umgeben, aber streng wie in Raffaelischen Madonnenbildern in einen Rundrahmen hineinkomponiert, der Kopf en face, während der Körper sich leicht ins Bild hineinwendet. Dort Dante mit schönen Frauen in schöner Landschaft, hier eine Pieta, mit drei Frauen den Leichnam beklagend, dort Schwärmen in schönen Gefühlen, hier die Würde des gefaßten Schmerzes. Feuerbach selbst hat es ausgesprochen, was ihn zu solchen Bildern trieb: „Dunkle Madonnen in schöner Architektur sitzend, umgeben von ernsten Männern und schönen Frauen in heiliger Unterredung. Immer sind drei Engelchen darunter mit Geigen und Flöten. Ich finde, daß damit alles gesagt ist, was man braucht, um schön zu leben.“ Die Nazarener verzehrten sich in religiösen Bedrückungen und kamen vor lauter Gewissensangst nicht zum Bilde, Feuer-



St. Gallen, Kunstverein *Mit Genehmigung des Verlags F. Bruckmann A.-G., München*

A. FEUERBACH: BALGENDE BUBEN (1860)

bach beginnt mit dem Bilde und schafft etwas auch im kirchlichen Sinne Repräsentatives. Die formale Abstraktheit, die bei den Nazarenern aus Schüchternheit kam, resultiert bei ihm aus Stolz. Aber die Verehrung, die man seinen Gestalten entgegenbringen würde, ist doch in erster Linie ein Kultus der Form, nicht ein Glaube. Es ist der Kultus, den er selbst den neuen auf ihn in Rom eindringenden Kunsteindrücken entgegenbrachte. Das Statuarische, Plastische, mit dem er hier in den Flächenstil der 60er Jahre hineinarbeitet, das Pathetische und Bewegte, das er ins Idyllische hineinträgt, es ist der Reflex der schweren, ernsten römischen Kunst, der er sich unterwirft. Die Madonna ist ja nur eine Paraphrase Raffaels, Religion und Kunst aus zweiter Hand.



Karlsruhe, Kunsthalle *Phot. F. Hanfstaengl, München*

A. FEUERBACH: NANA (1866)

Doch tritt dieser Einfluß, der vieles, was innerlich in Feuerbach steckte, nur befreite, zurück hinter einem mächtigen Eindruck, der den Menschen Feuerbach überwältigte, weil er als Künstler fühlte, und auch den Künstler überwältigte, weil er den Künstler nicht vom Menschen zu trennen vermochte. Er ergibt sich ganz an ein weibliches Modell, wenn die Bilder nicht trügen, von stolzer, herber, heroischer Schönheit, groß in den Formen, groß in der Bewegung, Kultur, die ganz Körper geworden ist und nach Geist und Gemüt nicht fragt. Zuerst malt er sie noch unter dem Eindruck der Kunst, die er gesehen hatte, raffaelisch, madonnenhaft, oder wie die stillen Porträts der frühen Hochrenaissance, mit niedergeschlagenen Augen, ruhiger Armhaltung, gesittet und bildmäßig (Bildnis einer Römerin 1861). Wie fühlt man, sie hält still, weil sie gemalt wird; seht her, bin ich nicht schön! Zuweilen (Studienkopf von 1864) ist sie auch wohl wie Böcklinsche Frauen der 60er Jahre ins Profil gestellt und weicher gemalt, daß die großen Flächengegensätze dunkler Haare und hellen Fleisches wirken. Meist aber wird jede Rücksicht beiseite gesetzt, und die schweren, großen Formen werden mit physiognomischer Porträthaftigkeit im engen Bildrahmen zu einer aus dem Bilde förmlich herausdrängenden Plastik gebracht. Er malt sie nicht kleinlich naturalistisch, im Gegenteil, ungeheuer breit, groß im Stil, aber so, wie er sie auch im



Berlin, Nationalgalerie Phot. Dr. Stoedtner, Berlin

A. FEUERBACH: RICORDO DI TIVOLI (1867)

Atelier haben wollte und sah, als lebendes Wesen, als sein Geschöpf, nicht als ein Bild. Gebärde und Faltenwurf hat oft etwas Heroisches, einen großen Wurf, aber dann sind doch wieder die Arme, die die Gewandung tragen und halten, so bewußt gewendet und so mit Fleiß gemalt und dem Auge dargeboten, daß auch sie sagen, sind wir nicht schön. Er kommt von seinem Modell nicht los, und es liegt in den Bildern ausgedrückt, was er selber gestanden hat, er wollte seine Modelle für sich allein haben. Sein menschlicher Stolz und sein künstlerischer Ehrgeiz sind eins. Er liebt die Menschen nur als Künstler, dafür leiden auch seine Bilder an der menschlichen Schwäche, daß er in sie verliebt ist. Er schafft nicht ein Kunstwerk, wozu das Modell ihm nur ein Mittel ist, er malt seinen Besitz, der ihm schon das Höchste an Kunst erschien.

Man würde diesen Bildern eine geringere Bedeutung für das Verständnis von Feuerbachs Künstlertum zumessen und sie nur als Vorstudien zu Gemälden gelten lassen, wenn nicht in den Meisterwerken dieser römischen Zeit, die nun ganz im Geiste der 60er Jahre als durchgeführte Idyllen gestaltet sind, sich oft diese Person vordrängte und die Bildeinheit störte. Zuweilen hat man die Empfindung, als habe er die Bilder nur um sie herumgemalt.

Gegenüber den venezianischen Bildern tritt hier das Repräsentativ-Figürliche zurück, die Situation wird inniger, aber ganz im Sinne stillen Genießens, Träumens, Musizierens. Er malt Einzelgestalten in Siestastimmung, die das Gemüt in Sehnsucht schweifen läßt, Iphigenie und Lesbia, oder ein Familienbild statt des dekorativen Kinderfrieses, die Mutter mit ihren Kindern ruhend auf einsamer Marmorbank, oder zwei Menschen, von denen der eine vorliest oder musiziert, der andre zuhört, wie Francesca e Paolo, die Kinder, die die Nymphe belauscht, der Ricordo von Tivoli und der Mandolinenspieler, oder auch eine Gesellschaft, die den Worten eines von ihnen lauscht oder einer Singenden zuhört, Hafis unter den Mädchen am Brunnen und die Frühlingsbilder mit der Damengesellschaft im Freien. Gerade bei Bildern wie dem Ricordo von Tivoli, wo der Knabe Mandoline spielt und das Mädchen etwas weiter zurück am Felsenhange sitzend zuhorcht, fallen einem Böcklins idyllische Bilder der 60er Jahre ein, Daphnis und Amaryllis, wird einem aber auch der andre Geist fühlbar,

mit dem diese Szenen bei Feuerbach aufgefaßt sind, das Reserviertere der Haltung, daß es wohl noch öfter wie in der Iphigenie von 1862 an Pose streift, und die zurückhaltendere seelische Stimmung, nur ein ruhiges Sichversenken, ein stilles Sehnen ohne jene Liebesseligkeit und Frühlingsluft Böcklinscher Faune. Die Idealität Böcklinscher poetischer Phantasiegeschöpfe ist bei Feuerbach die der schönen Gebärden. Die Hintergrundsbehandlung hat viel mit Böcklin gemeinsam. Flächig breiten sich die Hintergrundskulissen aus und setzen sich mit bestimmter Silhouette dunkel vor hell ab. Im Ricordo von Tivoli ist das Anekdotische durch die Bildkomposition überwunden. Wie ist z. B. das Mädchen im Ricordo mit ihren Konturen den Linien des Terrains angeglichen, an das sie sich schmiegt, und auch der Knabe streckt sich seitwärts, einen gewissen Parallelismus einzuhalten. Aber diese landschaftliche Seite der Bilder ist anders wie bei Böcklin. Die Blumen blühen nicht, sie duften nicht, es fehlt die Sonne, die bei Böcklin immer mehr die Bilder durchleuchtet. Feuerbachs Bilder sind fahl, lichtlos. Zwar wird der Ton heller gegenüber den 50er Jahren, aber auch kühler, ein staubiges, mattes Graublau, Grauviolett, zuweilen beängstigend und verstimmend.



Bremen, Kunsthalle — *Phot. F. Hanfstaengl, München*

A. FEUERBACH: MANDOLINENSPIELER (1868)

Im ganzen sind diese Idyllen der 60er Jahre wohl die Bilder, in denen Feuerbachs Kunst am unvergänglichsten sich äußert. Sie lagen dem, was in seiner Natur vornehm, zurückhaltend war, am nächsten. Wenige Personen und in einer Haltung, die nicht aus sich herauszugehen braucht, die schön bleiben konnte, ohne der Empfindung der Situation zu widersprechen, das sind die Bilderthemen, die ihm gelangen. Wo die Beziehung zwischen den Figuren mehr als ein gelassenes Beieinander, als ein Sprechen und Hören bedeuten will, wird sie lahm. Das empfindet man in Romeo und Julia auf dem Balkon, einer leidenschaftlichen Szene mit glühender Umarmung und gefahrvoller Situation, denn schon hängt Romeo halb über dem Balkon, die Trittleiter zum Abstieg zu benutzen. Aber Feuerbach behandelt das wie jenes idyllische Beieinander in den andern Bildern, als eine schmachtende Gruppe zwischen rahmenden Baumkulissen und Blütenbüschen, ein lebendes Bild.

Aber auch die größere Zahl gleichberechtigter Figuren dient nicht einer Verstärkung der Situation, sondern der Ablenkung. Hafis am Brunnen ist im Grunde nur eine neue Re-

daktion von Hafis in der Schenke. Hafis streckt die Arme aus und deklamiert. Frauen hören ihm zu. Aber dort impulsives, inspiriertes Lallen, hier ruhiges Ansprechen, gefaßtere Haltung. Eigentümlich ist, wie trotz des Unterschiedes gegenüber dem frühen Bilde hier doch eine feine, französisch anmutende Grazie in Formen und Bewegungen hineingekommen ist, als ob die Erinnerung an das erste französisch bedingte Bild ihm auch andre französische Formenerlebnisse wieder wachgerufen hätten, die ihn von der römischen gravitas erlösten.

Eine gewisse Betonung von Einzelschönheiten haftet allen Bildern dieses idyllischen Kreises an. In der Iphigenie von 1862, wo noch nichts von tragischer Stimmung ist, sondern die Figur wie das Mädchen des Ricordo ganz dem Felsenhang als Träger einer sehnsüchtig stimmenden Situation sich anschmiegt, wird die Figur nicht so sehr durch die etwas zu pointierte Zurechtrückung der Gewandfalten isoliert, als die zu starke Modellierung des rechten Armes, dessen Hand die Frau mit schöner Biegung des Handgelenkes auf die Brust legt. Es ist die damenhafteste der Iphigenien, die Feuerbach gemalt hat, und es ist Nana.

In einem der schönsten Bilder dieser Gruppe, dem Mandolinenspieler, hat es etwas Befremdendes, wie der Mann, in den Schatten zurückgedrängt und flächig verschwimmend gemalt, der Frau Platz macht, deren helles Profil sich mit eherner Schärfe vor der dunklen Laubfolie absetzt. Sie beherrscht das Bild, beherrscht den Mann. Ihr Ausdruck selber wird herrisch dadurch.

Feuerbach schuf sich in Zeichnungen einen Vorrat von Einzelformen und Bewegungen, die er mit möglichster Treue in seine Kompositionen hineinnahm. Das wurde in manchem Betracht sein Verhängnis, als er in den 70er Jahren zu großen dramatischen Kompositionen fortschritt und alles das übernahm, was ihm schon in den 60er Jahren nicht glücken wollte, pathetische Leidenschaften und reiche Gruppierungen. Anders als Böcklin, der erst in den 70er Jahren sich recht fand, war Feuerbach in den 60er Jahren mehr in seinem Element. Das schönste der Bilder der 70er Jahre ist eine Einzelfigur in einer Situation, die der idyllischen der 60er Jahre am nächsten steht, die Iphigenie in Stuttgart.

Auf allen Gebieten, die für die Kunst der 70er Jahre charakteristisch sind, hat sich Feuerbach bewegt, zunächst dem der tragischen Gebärde, wo die historische Schilderung nicht mehr glaubhafte Vergangenheit sein will, sondern bewußte Gebärde einer bühnenhaften Darstellung, und wo ein großes tragisches Erlebnis so überzeugend gespielt wird, daß es kein historisches Wissen mehr verlangt – Orpheus und Euridike, Medea, Iphigenie. Zu zweit kommen dann die prunkenden Bilder, prunkend mit üppiger Leibespracht, rauschenden Gewändern und reichen und glänzenden Architekturdetails, das Urteil des Paris, das Gastmahl des Plato, und schließlich Szenen von wilder, ungebändigter Kraft, Kampf und



Berlin, Nationalgalerie — Phot. Dr. Stoedtner, Berlin

ANSELM FEUERBACH: MEDEA AUF DER FLUCHT (1867)

Leidenschaft, Getümmel und grandioser Massenwirkung – Amazonenschlacht, Titanensturz. In allem hat er sich bewegt, bewährt nur in der tragischen Gebärde.

Orpheus und Euridike ist das erste dieser Bilder. Der Mann mit der Leier, die Frau in sich versunken, also zwei Menschen, aber kein Idyll, sondern dramatische Bewegung und dramatischer Gegensatz in den Figuren, kein lauschiger Winkel der Natur und Blütenschmuck, die Figuren dominieren, die Konturen und Formen werden fester, keine schönen Gewandlinien der dekorativen Bildfügung zuliebe, sondern ausdrucksvolle Draperie im Sinne der Handlung: Orpheus, der vom Leben und Licht erst vor kurzem zum Hades herabgestiegen ist, strebt mutig zum Licht zurück, die Falten flattern der Bewegungsrichtung entgegen, Euridike, die unter den Schatten gelebt hat, zögert noch und bleibt zurück, die Falten fallen unbewegt von oben nach unten. Auch das Kolorit wird pathetisch. Die blasse, blaugraue und violette Färbung, die auf den andern Bildern zuweilen schon wie Grabeshauch aus einer sich öffnenden Grabkammer wirkte, ist hier motiviert als Unterweltsstimmung und ins noch Blässere, Leichenhafte gesteigert.

Die großartigste dramatische Komposition enthält ein Entwurf, der schon aus dem Jahre 1866 stammt, Medea zur Flucht gerüstet. Im Sinne der 60er Jahre ist die erste Komposition aus einer Natursituation heraus geboren, einem Felsenufer am Meer in düster bewegter Atmosphäre. Locker und weich ist noch alles gemalt, die Figuren sind gereiht und verlieren sich fast in der Landschaft. Aber der Entwurf enthält Ansätze zu einer dramatischen Bewegung, die schon in dem Berliner Bild von 1867, das nur eine Untermalung geblieben ist, kräftig

hervortreten. Die Gestalten wachsen. Die Landschaft tritt zurück. In der Mitte eine Gestalt, Medea, hoch aufgerichtet, dem Winde trotzend, zur Abfahrt bereit. Die Kinder hält sie auf dem Arm, bei der Hand, aber die Kinder halten sie nicht. Vor ihr die Schifferknechte mit dem Kahn, den sie ins Wasser schieben, hinter ihr die Dienerin, in sich zusammengesunken auf einem Steine sitzend – vorn das Ziel, wohin der Wille treibt, hinten die Bürde, die retardiert. Ein gleichgerichtetes Segel faßt die Fischer als Masse gegenüber der einsamen Gestalt Medeas zusammen, diese ist die Herrin, jene sind die Diener. In wundervollem Rhythmus kräftig drängender Bewegung sind die Schifferknechte zur Gesamtaktion zusammengefaßt, herrliche Entfaltung männlicher Plastik im Dienste einer individualisierten mechanischen Leistung.

Das ausgeführte Bild von 1870 bringt zwar lauter die Bühnenillusion kräftigende Momente, alle Figuren sind plastischer durchgeführt. Aber schon die Schiffer, die, jeder für sich, stärker individualisiert sind, gehen nicht mehr so gut im Takt gemeinsamer Arbeit zusammen. Die ganze Komposition ist verändert. Die Dienerin sitzt jetzt zwischen Medea und den Schiffern, so daß es nicht mehr an- und absteigende Handlung, sondern Haupt- und Nebengruppen gibt, letztere aber, weil sie immer eine Raumstufe tiefer angebracht sind, sich isolieren. Der dramatische und bildnerische Zusammenhang ist zerrissen. Medea sitzt jetzt, die Kinder drängen sich an sie. Nicht der Entschluß, Schmerz und Zweifel sind der herrschende Affekt. Im ganzen ist es ein Rückfall in die Familienbilder der 60er Jahre. Es ist nicht wahrscheinlich, daß auch bei dieser Isolierung der Hauptfigur wieder die Hingabe an ein bewundertes Modell, Lucia Brunacci, Schuld gewesen ist.

Erst in der Stuttgarter Iphigenie ist die dramatische Geste ganz in Zusammenhang mit der Situation und ganz überzeugend, wie man leicht sieht, weil diese Situation am wenigsten Dramatisches hat, am wenigsten Handlung. Was den Deutschen innerlich hier so stark packt, ist, daß aller Ausdruck, alles Seelische dem Kopf zugeleitet ist, zu dem Auge hin, das über das Meer blickt. Das überträgt sich uns viel unmittelbarer als jede Ausdrucksbewegung der Glieder. Der Kopf ist das einzig Dunkle zwischen helleren Flächen, der lockend blaue Horizontstreifen des Meeres führt auf ihn zu. Und es gab nichts Glücklicheres zu erfinden als diese trennende Mauer, die Iphigenie vom Meere trennt, den Betrachter aber von der Aussicht über das Meer. Die große, hoheitsvolle Gestalt, die durch den vom Arm herabfallenden Faltenwurf ganz zu einer Fläche gebundene Gewandung, die edle Haltung mit dem weit ausgreifenden, leise auf die Mauer gestützten Arm, alles bewirkt, daß die Figur in den der Malerei so oft willkommenen, lyrischen Stimmungston des Schauens nicht aufgeht. Sie bleibt Gestalt, entfernend, den Zutritt wehrend. Sehr gut trifft hier ein für Feuerbachs Gestalten geprägtes Wort zu: erziehungsvoll.

Vielleicht kann diesem Bilde an Vornehmheit nur das späte Bildnis seiner Stiefmutter an die Seite gesetzt werden. Hier beim Porträt darf dann auch das Repräsentierende sich stärker geltend machen, obwohl in der ins Profil gestellten Halbfigur mit dem wundervoll leicht aufliegenden Arm die Vornehmheit etwas ganz Ungezwungenes hat. Eine herrliche Gelassenheit und Ruhe lebt in dem Kopf, mehr das Pathos der Distanz als der Aktivität, die Frauentugend, sich selbst zu bewahren.



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

A. FEUERBACH: SEINE STIEFMUTTER (1878)

Weniger glücklich ist Feuerbach in den Bildern, in denen er dem Bedürfnis der Zeit nach üppigem Lebensgenuß nachgibt und mit Makart konkurriert, wie schon im Parisurteil. Denn hier ist alles beisammen, was strahlen und die Sinne berücken soll. Schöne Frauen, gewandet und entkleidet, eine Landschaft, in der die dekorativen Elemente der 60er Jahre, Baum- und Laubflächen üppiger sich entfalten und bewegter wogen, Kinder, die überall sich zwischendrängen, um die leeren Lücken mit Leben zu füllen bis zur Überladung. Und doch, wie lahm ist das Ganze. Die Farbe ist braun, aber fade, unsinnlich. Die Leiber sehen aus wie aus Pappe. Auch sind sie ohne Fülle, knapp und akademisch gezeichnet. Die Komposition ist auseinandergezogen, in vier alternierenden Stellungen folgen sich die einzelnen Menschen, Paris eingerechnet, ohne Gegensätzlichkeit und Zusammenfassung. Was aber das Thema geradezu herausfordert, Frauenschönheit von mehreren Seiten und in reizender Variation der Stellungen und der Enthüllungen des Fleisches zu zeigen, wird bei Feuerbach nur ein Anlaß, verschiedene Grade der Schamhaftigkeit zu entwickeln. Es fehlt das Siegreiche und Freudespendende in dem Bewußtsein der eigenen Schönheit. Es ist die ethische Auffassung heidnischer Nacktheit, die Humanität des klassischen Philologen.

Dieser muß sich mehr zu Hause fühlen in dem Gastmahl des Plato, einer Versammlung edler Menschen und bedeutender Köpfe des Altertums, vielleicht für Feuerbach, bei dem Form- und Schönheitskultus weniger ein Ausfluß unmittelbarer Sinnenfreude als klassischer Bildung ist, das bezeichnendste Werk. Zugleich führt es uns in alle Stadien seiner Entwicklung von den 50er bis zu den 70er Jahren hinein. Der trunkene Alcibiades in ekstatischer



Hamburg, Kunsthalle ANSELM FEUERBACH: PARISURTEIL (1870) *Phot. F. Hanfstaengl, München*

Deklamation, umgeben von schönen, jugendlichen Tänzerinnen, das ist das Gegenstück des Hafis in der Schenke und ist auch schon 1854 konzipiert. Und merkwürdig, wie in den Hafisbildern verbleibt auch diesen Körpern, männlichen wie weiblichen, bis in die letzte Fassung hinein eine französische Grazie der Bewegung, eine elegante Sehnigkeit des Körpers und eine pikante Art der Malerei. Feuerbach selbst hat geäußert: „Bei dem Symposion war die bacchische Gruppe des Alcibiades lange schon vorhanden, erst bei dem Suchen eines ihr entsprechenden Gegengewichtes fiel mir in plötzlicher Eingebung das Gastmahl des Plato ein.“ Dieser Gedanke aber gehört den 60er Jahren an, ruhige, im Gespräch beieinander verweilende Existenzen. Das ganze Bild aber wurde jetzt flächig entwickelt vor einer Wand, die in der Mitte sich öffnet, wie die Laubfolien in den Kinderfriesen. Die Verbindung der beiden Gruppen geschieht mehr durch den Rhythmus abfallender Silhouetten, als durch die thematische Ausgestaltung. Das ist die Fassung von 1869 in Karlsruhe, wohl die schönste von allen, weich und malerisch, in dämmriger Beleuchtung und matten, grauvioletten Tönen, wirklich etwas von philosophischer Stimmung. In der letzten Fassung von 1873 in Berlin ist aber nicht etwa, wie zu erwarten, das dramatische Motiv stärker herausgearbeitet, die Spannung, die entstehen muß, wenn plötzlich die bacchische Schar um Alcibiades in dieses philosophische Idyll hineinplatzt, und die Lösung des Konflikts durch Agathon, den Gastgeber, der die Kömmlinge mit erhobener Schale willkommen heißt. Ruhig wie vorher sitzen die Philosophen für sich, in tiefes Gespräch versunken. Aber alles, was



Berlin, Nationalgalerie — ANSELM FEUERBACH: GASTMAHL (1873) — Phot. Dr. Stoedtner, Berlin

die Situation an Pracht und Prunk bot, ist vermehrt, verstärkt, aufgehellt und farbiger geworden. Die Marmorsäulen glänzen, die Wände füllen sich mit aufgesetzten Architekturdetails, Nischen mit Statuen unterbrechen sie – der typische Prunkstil der Renaissancepaläste jener Zeit. So wird aus dem sinnlichen Taumel und der idyllischen Situation ein glänzendes Festgepränge. Schon aber war Feuerbach in Wien, und die Wandlung dieses so echt Feuerbachschen Themas scheint durch Makarts Nähe direkt bedingt. Aber trotz der bunten Fülle ist die Färbung nicht leuchtend und glühend, es ist eine kalte Pracht.

Von nun an wird Feuerbach wie die andern in den 70er Jahren immer plastischer, die Körper werden massiger. An Stelle des üppigen Prunkes aber soll die leidenschaftliche, hinreißende, dramatische Bewegung treten. So malt er schon 1873 die Amazonenschlacht, und entwirft den Titanensturz, der dann spät erst verändert als Deckengemälde der Wiener Akademie Platz fand. Auch die Amazonenschlacht ist eine Komposition der 50er Jahre, wo ihn an ihr das Zerstreute und Zerrissene einer bewegten Menge auf einsamer Heide am Meer reizte. Die Zerstreuung und Zerrissenheit der Komposition ist denn auch bis in die letzte Fassung von 1873 dem Bilde verblieben. Aus der Fassung von 1869, der flächigen und tonigen, resultieren ein paar grandiose Einzelmotive, die Silhouetten eines laufenden Pferdes und einer Amazone auf sich bäumendem Schlachtroß vor dem Himmel unheimlich entfaltet. Das Neue der 70er Jahre aber ist auch hier die plastischere Herausarbeitung ein-

zelner Motive, ohne daß es zu einer auch architektonisch strafferen Zusammenfassung der Komposition geführt hätte. Wohl tritt das Landschaftliche, die Vision eines Schlachtfeldes mehr zurück, dafür bleiben aber auch nur Einzelmotive, die sehr sorgfältig durchgemalt sind, mit dem hohen künstlerischen Ernst, wie er aus allen Studien Feuerbachs so eindringlich spricht, die aber deutlicher als etwa Böcklins von plastischer Gesinnung diktierte Posen sich an schon vorgebildete Formen anlehnen. In der Mitte des Bildes paradiert ein liegender Frauenakt, die Leda Michelangelos, die reitende Amazone zur Rechten ist wie einem antiken Relief entnommen, und wie eine Paraphrase der antiken Menelausgruppe mutet das Motiv an, daß ein alter Krieger den jüngeren verwundeten aus der Schlacht trägt.



München, Neue Pinakothek — Phot. F. Hanfstaengl, München

A. FEUERBACH: TITANENSTURZ (1874)

In den Deckengemälden der Aula der Wiener Akademie verstärkt sich die Plastik bis zu barocker Massigkeit und schwülstiger Muskulatur, die Bewegung wird leidenschaftlicher. Echt barock ist auch das Dekorationsprinzip, die Wand zu durchbrechen und einen Einblick in einen freien Himmelsraum zu gestatten, in dem Gestalten schweben. Aber die in den Lüften schwebenden Gestalten der Gaea und des Uranus sind leere Dekorationsfiguren, mit Gebärden, die nur gestellt sind, sie schweben, sausen nicht wie etwa bei Michelangelo. In dem größten Bilde, dem Titanensturz, finden wir neben Michelangeloschen Motiven von grausam Stürzenden und wie auf einer Insel sich schutzflehend zusammendrängenden Titanenweibern auch eine heitere Gesellschaft der meerfahrenden Venus und von Triton und Nereide und hoch oben das über die Köpfe hinrasende Gespann des Sonnengottes mit dem Glanz der hereinbrechenden Sonne. Also Rubens und Tiepolo mit Michelangelo vereint. Für eine erschütternde Idee war die Zeit zu äußerlich. Einheitlicher wirkt das Oval mit Prometheus und den Ozeaniden, denn hier ist auch das Illusionistische

der raumöffnenden Dekoration aufgegeben und wieder eine dramatische Szene behandelt, Prometheus ist an den Felsen geschmiedet, rücklings liegend, und so, daß schon die schroffe Verkürzung von gewisser leidenschaftlicher Pathetik ist. Ihm nahen klagende Gestalten, ein Zentaur mit einer Frau auf dem Rükken, die den Kopf in der Hand birgt. Nur vorn die liegende Rückenfigur einer halbbekleideten Frau hat etwas spielend Dekoratives.



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

A. FEUERBACH: KONZERT (1878)

Das ist nun schon alles gebändigter, gefaßter als im Titanensturz. Und doch mutet es an wie die Ruhe nach dem Sturm, wenn darauf ein Bild folgt wie das Konzert. Ruhig stehen zwei Frauen in der schlichten Architektur eines Renaissancebogens nebeneinander und musizieren. Sie stehen aufrecht, wie die Pilaster neben ihnen und in einfacher Reihung wie diese, ohne Beziehung zueinander. Was ihr Beieinander zu einer bestimmten Situation, einem Konzert ausdrücken könnte, daß nämlich den Pilastern eine kleine Halle mit Kassettendecke nach der Tiefe zu entspricht, den Figuren aber zwei andre in einer tieferen Raumschicht, ist doch ganz mit Fleiß zurückgehalten, fast versteckt; nur gerade ein halbes Gesicht und eine Hand in ganz flacher Modellierung werden von den beiden hinteren Figuren sichtbar. Zwischen den hinteren Bögen ist Goldgrund, auf dem der Kopf der geigenden Frau wie auf einer Fläche sitzt. Das Bild ist ein Einzelfall in Feuerbachs Werk, weil ein Schwanengesang. Aber ist es zweifelhaft, daß es eine Fortsetzung gefunden hätte, da es einen ersten, situationsmäßigeren und im Detail prunkenderen Entwurf

in Karlsruhe nach dem Strengeren hin bewußt umbildet und ganz in den statuarisch raumgestaltenden Stil der 80er Jahre hineinführt. Statuarisch wie Böcklins Drama, ist es doch nicht repräsentativ, denn eine bei Feuerbach bis dahin kaum gekannte Schönheit tiefgefärbter Gewänder, die doch immer feuerbachisch zart und diskret bleiben, und eine Beziehung auf geistige Verhaltungen der Menschen, die bei Böcklin mehr symbolischer Art (Drama, Melancholie), hier mehr musikalischer Art ist, beleben auch diese Statuen. Und es ist wohl kaum zu leugnen, daß von allen ähnlichen Bemühungen – denn auch bei Marées und Thoma werden wir sie noch wiederfinden –, diese Lösung die harmonischste ist. Offenbar aber, weil sie nach allem Pathos und Sturm zurückkehrte zu dem, was immer Feuerbach am nächsten lag. Wie ein letzter Akkord klingt hier das alte Thema wieder, „Schön zu leben" und nichts weiter.

Hafis, der Mandolinenspieler, Iphigenie, das Konzert, sind die Werke, deren Grundton derselbe ist, Gesang, Musik und eine leise Sehnsucht, Elegie. Etwas von Romantik ist darin, ein Streben über die Gegenwart hinaus, von Schönheit, die ersehnt wird, noch nicht Besitz ist. Zu gleicher Zeit ist Feuerbach Klassizist und Romantiker. Aus Unbefriedigung eines Schönheitssuchers wird die kalte Form geboren. Wie von seiner Iphigenie darf es auch von ihm heißen: „Das Land der Griechen mit der Seele suchend."

Die Heroisierung des Schlichten und die jüngere Generation der 70er Jahre

Während die Hauptströmung der Malerei der 70er Jahre überall auf Prunk und erhabene Darstellung gerichtet ist und schon im Thema das Übermenschliche sucht, dem die Stoffe der alten Monumentalkunst entgegenkamen, geht daneben eine Richtung einher, die durch die würdige Behandlung rein malerischer Art eine ganz eigene Erhöhung einfachster Menschen und Lebensverhältnisse zu bewirken erstrebt. Ist es auch vorzugsweise eine jüngere, um 1840 geborene Generation von Künstlern, die sich dieser Aufgabe unterziehen, so ist es anderseits allgemein die Art, in der die intime Kunst an diesem sich so hoch versteigenden Gründerstil teilnimmt. Mit dem Gründerstil hat diese Malerei die Formen der Monumentalkunst gemeinsam, während der Inhalt gänzlich verschieden ist und für diese Formen zunächst zu eng und klein zu sein scheint. Aber etwas ist es, das auch den Inhalt mit jenem, der bei den Älteren beliebt war, verbindet, das Hinausgehen über das Alltägliche des Geschäftigen, das Gewohnte des städtischen Lebens der Zeit. Gegenüber den idealen, der Gegenwart entrückten Themen des Gründerstiles scheint bei diesen Künstlern mehr Natur, aber es ist Natur als ein Ideal einfacherer, größerer Verhältnisse und kräftigeren, ungebrocheneren Lebensgefühles, darin das Gegenbild zu Geschichte, Mythus und Sage des hohen Stiles der Älteren. Marées erschien das Leben in der Stadt als Treibhausexistenz. Seine nackten Menchen in einfacher Natur sind zunächst nicht als künstlerischer Idealismus zu verstehen, sondern

als ethisches Ideal einfacher, großer Menschlichkeit, in der Ruhe bloßen Existierens im Raum auch eine Opposition gegen das Pathetische der älteren Generation, aber in erster Linie ein Gegensatz gegenüber dem Konventionellen und Künstlichen des zeitgemäßen Lebens in den Städten und in der Gesellschaft. Wenn Marées' Werk die Allgemeinheit seiner physiognomielosen Gestalten noch mit dem Idealismus Böcklins und besonders Feuerbachs verbindet, so wird für Thoma und Leibl das Ideal ein realistisches, der Bauer als würdige, wurzelfeste und kräftige Existenz. Nicht das Prächtige wollen sie, sondern das Echte, nicht die Aristokratie des Luxus und der Bildung, sondern der Tradition und wurzelhafter Bodenständigkeit. Sie malen nicht den religiösen Inhalt als Gegenstand des Kultus, wohl aber die echte, eingewurzelte religiöse Verfassung, nicht Herren, aber Charaktere. Wie das Zurückgreifen auf die Monumentalkunst schon die Kunst der älteren Generation mit der der Nazarenerzeit verband, so darf auch bei dieser an die romantische Vorliebe für Volkslied, Volkskunst und Volkssitten erinnert werden. Der Fortschritt gegenüber der Nazarenerzeit beruht auch hier auf der künstlerischen Haltung und Verarbeitung der Stoffe, der Benutzung der großen Formen im Sinne der Schaubarkeit.

Denn das Achtenswerte wird zugleich auch das Beachtenswerte, wird sichtbarer Inhalt, die Würde der Personen und die künstlerisch ästhetische Würdigung fallen in eins zusammen und ergeben das Sehenswürdige. Das wird besonders deutlich bei Bildern, in denen alte Volkstrachten wie bei Leibls Dachauerinnen oder alter Hausrat wie in Jessens friesländischen Bauernstuben unsre ethische Achtung vor dem Volks- und Altertümlichen zugleich mit der künstlerischen Bewunderung herausfordern.

Diese Gewichtigkeit einfacher Zustände ist es, die die Vereinfachung des Bildes in großen Linien, großen Flächen und starken Kontrasten verträgt und bewirkt, daß die Formen der linearen und plastischen Komposition dieselben sind, wie die der älteren Generation. Nur werden hier mehr Zustände, Existenzen, als dramatische Vorgänge geschildert. Dagegen scheint zunächst gänzlich verschieden die materielle Seite der Malerei. Es fehlt die prunkende Farbe, an deren Stelle die Schlichtheit gedämpfter Töne tritt. Dennoch herrscht auch bei diesen Malern ein ideales Kolorit, ein Ton, der nicht der Natur abgesehen ist, sondern einen bestimmten Charakter hat und durch Feinheit der tonigen Behandlung von höchster Schönheit ist. Vor allem, dieser Ton ist nicht der einer die Dinge verhüllenden Atmosphäre, kein Luftton, keine Dämmerung, sondern ganz und gar kostümlich als Charakteristik der Oberfläche der Dinge. An Stelle des Pompes der Farbe tritt die Vornehmheit des Einfarbigen, die Haltung der Figuren wird abgelöst durch die malerische Haltung des ganzen Bildes. So finden wir Landschaften von Thoma, Trübner, Eysen, von Bochmann ohne Farbe, in eintönigem Grün, aber von einer würdigen Tönung eines weichen, schwärzlichen Grüns, sehr



Berlin, Nationalgalerie Phot. F. Bruckmann A.-G., München

JOHANN SPERL: INTERIEUR

still, sehr vornehm. Einige der älteren Generation näherstehende Künstler wie Lenbach neigen zuweilen dem Altmeisterlichen eines goldbraunen Tones zu. Gabriel Max (1840–1914), der Wiener, liebt mehr die Feintönigkeit ermatteter Blässe. Das Wirksamste aber bleibt doch das Kolorit des Leiblkreises, ein Schwarz und Rot wie Eisen und Kupfer, Farben, die in stolzester Zurückhaltung zugleich Kraft und Charakter haben.

Aus dem Mittel großzügiger Kontraste im Aufbau des Bildes entwickelt sich bei diesen Künstlern des Leiblkreises, bei der Diez- und Pilotyschule, bei Gysis, Mathias Schmid und anderen eine unnachahmliche Behandlung großer, weißer Flächen, vor denen die schwarzen Trachten der Gestalten sich aufbauen. Indem aber die künstlerische Behandlung diese Schönheit des Tones zum Gesetz der Durcharbeitung der ganzen Bildfläche macht, wird aus der Darstellung der Personen ein für das Auge befriedigendes Bild, in dem dennoch die Personen die Hauptsache des Sichtbaren bleiben und in ihrer Würde durch die künstlerische Behandlung erhöht werden.

Nicht zuletzt aber erlangt die Würde der Dargestellten eine Steigerung durch die sorgfältige Behandlung von seiten des Künstlers, die bis zur genausten Durchmalung von Einzelheiten gehen kann, wie besonders bei Leibl. Und doch ist das kein befangener Naturalismus, sondern ein bewußtes Stilmittel. Denn nicht nur, daß durch die Komposition des Ganzen die Einzelheiten als solche unschädlich und notwendig gemacht sind, es entspricht auch dem Charakter der dargestellten einfachen Menschen, so zäh am Kleinen zu hängen und durch die Sorgfalt im Kleinen zu zeigen, daß sie etwas auf sich halten. Unbedingt aber wird durch die Sorgfalt von seiten des Künstlers auch die Achtung vor den Dargestellten erhöht. Daher hat man die Empfindung, daß nie wieder so gut gemalt worden ist, als in dieser Zeit.

Die Stoffe, die die zweite Generation der 70er Jahre bevorzugt, bewegen sich durchaus im Kreise der Menschendarstellung. Personen und ihre ethische Bedeutung sind das Thema der Kunst von H. v. Marées, Leibl, Thoma, bei ersterem mehr eine symbolische Bedeutung

allgemeinster Lebensverhältnisse, der Werbung, der Lebensalter, bei letzteren mehr realistisch gewendet und sittenbildlich. Dennoch fehlen auch hier nicht ganz die andern Themen, Landschaft, Interieur, Stilleben und Tierstück. Aber auch da ist die Behandlung im Geiste der Betonung des Persönlichen, die Dinge und Sachen werden dargestellt als Eigentum und Besitz der Menschen, die, von Ordnung durchwaltet, teil an seiner Würde und Bedeutung haben.

Johann Sperl (1840–1914), dem Freunde Leibls, genügen oft kleine Ausschnitte einfacher Bauernhäuser, ein Bild daraus zu machen. Aber die großen führenden Linien, die das dunkle Holz des Fachswerks hineinträgt, der stille Klang zart abgetönter Wandflächen und dunkler Fensterläden, Bänke und Türen sind von schlichter und doch friedlicher Wirkung. Die Malerei ist von äußerster Diskretion und Vornehmheit. Da ist nichts mehr von jener Gemütlichkeit biedermeierischer stiller Winkel, wie bei Engert. Im Motiv kleiner, an Gegenständen ärmer, ist ein solches Bild in der Auffassung größer. Zuweilen umgeben wie bei Böcklin und Leibl auch blühende Bäume und Ranken die einfachen Flächen und bilden einen girlandenhaften Rahmen, der etwas von der Festesstimmung der Gründerzeit hineinträgt, so wie es in schönster Form ein ganzes Dorf in Buchholzens reizendem Bilde „Frühling in Ehringsdorf“ erfahren hat. Ein Schmuckmotiv auf natürlichstem Wege gewonnen.

Auch im Interieur liebt man mehr die Wände und Möbel, d. h. die Architektur, zu zeigen, als den Raum. Und immer sind diese Wände weiß, aber von einem edlen Weiß, wie ein lederner Handschuh, den man bei festlichen Gelegenheiten trägt, eingefaßt und unterbrochen von braunem Getäfel. Die horizontalen und vertikalen Linien der Flächen sind betont, die Flächen selbst sind möglichst ruhig, der Bildebene parallel gestellt. Obwohl es meistens einfache Bauernstuben sind, haben sie doch durch diese Ruhe der Flächen, der Umrisse und der Tönung etwas Solides, wozu noch der Ausdruck des die Generationen Überdauernden kommt, das nicht der Mode unterworfen ist. Gerade in der Einfachheit liegt etwas Ehrwürdiges. Die Tönung der Flächen sorgt zugleich für malerischen Reichtum, so daß die Linien nicht steif und zeich-



Im Besitz des Künstlers — *Phot. F. Bruckmann A.-G., München*

E. MÜLLER-ZSCHOPPACH: ZIMMER MIT OFEN

nerisch werden. Das Weiß aber und die schwärzlichen dunklen Töne der klar vor uns ausgebreiteten Flächen sind ganz Oberfläche der Dinge, ihr Kleid, und in ihrer weichen malerischen Schönheit wie eine edle Patina. Das sind jene Interieurs von Edmund Harburger (1846–1906), eine Tyroler Wirtsstube, ganz beherrscht von den weißen Flächen eines einfachen Ofens, dessen Flächenrhythmus sich nach den Seiten in großen Schritten feierlich fortsetzt und über die am Tisch sitzenden Bauern wie über etwas Nebensächliches ganz hinweggeht, von Defregger, der in einigen Innenräumen ganz das Theatralische und Großspurige seiner Bauernbilder vergißt und den primitiven Aufbau einer Zimmerecke aus Bank und doppelgeschossigem Ofen zu bedeutender Wirkung bringt, oder von Sperl, der in einer Bauernstube auf einer weißen Wand die dunkelbraunen Bänke in zügigen Horizontalen energisch seitwärts streben läßt, indem er die in der Ecke vertikal aufstrebende Uhr zum Auftakt nimmt. In einem Innenraum von Ernst Müller-Zschoppach (1846–1920) tut die sorgfältige und doch nicht kleinliche Behandlung der schlichten, aber groß gesehenen Ausstattung besonders wohl. Wie er neben der geöffneten Tür, die einen Durchblick in ein zweites Gemach freigibt, einen Ofen energisch vorschiebt, so daß von seinen Flächen und dunkelgrünen Kacheln auf weißem Unterbau die ganze Bildarchitektur und Entwicklung der Töne ihren Ausgang nimmt, macht besonders deutlich, wie alles vom Raum und seiner Heimlichkeit wegdrängt zu dem Stolz der Dinge, die ihn umgrenzen und formen.



Stuttgart, Staatl. Gemäldegalerie *Mit Gen. des Verlags F. Bruckmann A.-G., München*

W. TRÜBNER: AN DER QUELLE (1873)

Von dieser intimeren Innenraumdarstellung begreift man ebenso gut wie von dem Prunkstil der Zeit aus, daß diese Menschen für das deutsche Zimmer der Renaissance eine besondere Vorliebe haben mußten, sowohl für das Gewichtige und Wuchtige der Zimmerarchitektur eines Renaissancegetäfels, wie für den starken und edlen Ton dunkel gebeizten Holzes. Es gibt auch Bilder genug, bei denen ein einziges Möbel mit aller Sorgfalt der tonigen Behandlung zur Geltung gebracht wird. Der Likörschrank, den Wilhelm Trübner (1851–1917) und Karl Schuch (1846–1903) gleichzeitig gemalt haben, ist durchaus ein solches Bild. Es ist ein prachtvoller, alter Schrank mit einfachen barocken Formen, des-

sen dunkles Braun gerade von Trübner zu starker und satter Wirkung gebracht ist und durch die helleren Töne eines Delfter Kruges oder des Gesichts des Knaben, der am Boden hockt, in seiner Wirkung nur gesteigert wird. Gegen die beherrschende Wirkung des Schrankes kann auch der Junge mit der Flasche nicht aufkommen, der nun, indem er sich motivisch vordrängen möchte, wie ein Frevler an diesem Schrank erscheint. Ein Tisch mit gedrehten Füßen und einem Krug darauf, der vor einem schräg an die Wand gelehnten Bild erst recht seine aufrechte Haltung beweist – das ist das Atelier Leibls, wie es Theodor Alt (geb. 1846) einmal malte, indem er mit lauter braunen und grauweißen Tönen die Achtung vor dem Objekt erzielte. Das Samtige der Töne, das Delikate der Oberflächen ist oft so, daß man darüber streichen oder es mit jener Sorgfalt und jenem Respekt in die Hand nehmen möchte, wie ein Sammler seine kostbaren Objekte. Mit diesem Gefühl rechnen ja alle Bilder von Karl Ludwig Jessen (1833–1917).



Berlin, Nationalgalerie — *Mit Genehmigung der Gemäldegalerie Karl Haberstock, Berlin*

KARL SCHUCH: STILLEBEN

Was an den Stilleben von Karl Schuch aus dieser Zeit so eindringlich wirkt und sie von Stilleben impressionistischer Art unterscheidet, ist der klare Aufbau der Gegenstände, einer Zinnkanne, eines Glases, von Äpfeln, Hummern. Diese Stilleben haben etwas Architektonisches. Die Gegenstände lösen sich nicht in bloße Farbenharmonien auf. Das Schwarzgrau des Zinns, zu dem das Kupferne der Äpfel und Hummer aufs feinste gestimmt ist, hat den Charakter von Edelrost eines schönen alten Stückes. Ebenso spürt man auch gerade an den Tierstilleben Trübners, Scholderers, Jutzs, W. von Diez' und andrer, wie aus dem bloßen Verfließen von Tönen immer mehr die tonige Charakterisierung des Äußeren der Tiere, ihres Kostüms hervortritt, von Hühnern, Fasanen oder toten Rehen, deren Oberfläche dem Auge hingehalten wird wie ein kostbarer Pelz.

Auch die Landschaft zeigt den Fortgang von der verschwommenen Stimmungskunst der 50er Jahre zu einer charakterfesteren und bestimmteren Art. Bei einigen wie Eugen Dücker (1841–1916) äußert es sich in dem Aufbau klarer Waldinterieurs mit kräftigen, sorgfältig

charakterisierten Bäumen. Bei andern, bei denen der Raum offen ist, sind es doch nicht Raum und Atmosphäre, die die Bildfläche füllen, sondern die Architektonik im Aufbau des Raumes, etwa in der Art, daß breite Wege in energischer großer Kurve ins Bild hineinführen und zwischen stolz erhobenen Bäumen oder Mühlen hindurchgehen wie durch ein Tor. So gibt es prachtvolle Landschaften von Karl Buchholz (1849–1889), die an Rembrandts drei Bäume in dem heroischen Aufbau der Massen zu erinnern vermögen. Auch eine Frühlingslandschaft von Karl Seibels (1844–1877) hat dies Motiv und von ihm ihre unauffällige Großheit. In Flachlandschaften ist es nicht die endlose Weite, die man sucht, sondern die klare, übersichtliche Folge von Flächen, die in die Tiefe führen. Die Tiefe selber schließt man gern wieder durch die Wand eines Hügels oder von Architektur in Bäumen mit möglichster Regelmäßigkeit der oberen Horizontallinien ab. Das gibt eine Ordnung, eine beruhigende Raumübersicht, die der eigentliche Grund jenes befriedigenden, harmonischen Gefühles ist, das wir von Landschaften dieser Richtung, allen voran Trübners, empfinden. Wie bei Trübner in einer Chiemseelandschaft sich eine klare Wasserfläche zum jenseitigen Ufer breitet, das in leichter Erhebung streng horizontal das Bild in der Mitte durchquert, und wie durch einen den Linien des vorderen Ufers parallelen Steg die Entfernung nach drüben überbrückt scheint, das lenkt den Blick auf den Boden, seine Linien, seine Flächen. In einer seiner schönsten Landschaften, einer Ansicht von Kloster Seeon, machen die Flächen des Ufers vorn, der Wiese dahinter und eines Teiches halt vor dem Hügel, dem das Kloster mit seinen großen weißen Flächen vorgelagert ist. Und alles Architektonische weißer Wandflächen ist mit jener Großheit inmitten dunkler grüner Folien behandelt, wie der Rhythmus der Flächen in den Interieurs. Die Landschaften von Louis Eysen (1843–1899) wirken ganz durch die Einfarbigkeit großer freier Flächen. In einem seiner Bilder werden wir über einen Vordergrund eines in voller Blüte stehenden Gartens hineingeführt in einen Wiesengrund, in dessen Mitte ein Baum mit kugliger Krone beherrschend steht. Nach hinten schließt ein Abhang mit Bäumen das Bild wie mit einer Mauer ab. Das wirkt mit der Klarheit und Konzentration Böcklinscher Ideallandschaften. Aber während in



München, W. Weigand *Mit Genehmigung des Verlags F. Bruckmann A.-G., München*

W. TRÜBNER: CHIEMSEELANDSCHAFT (1873)

dem dramatischen Stil der Zeit eine ideale Landschaft in ihrer Pracht zur Glaubwürdigkeit und realistischen Körperhaftigkeit bis hin zur Illusion einer Bühne strebt, suchen diese Künstler umgekehrt dem ganz individuellen und schlichten Landschaftsmotiv durch eine scheinbar ihm selber abgesehene Ordnung die Würde der Ideallandschaft mitzuteilen. Das aber muß man sich klarmachen, daß das Bedeutende, das alle diese Landschaften haben, die unauffällige Größe und Feierlichkeit, auf einer geheimen Architektur beruht, die in dem Bilde und in der Landschaft steckt. Und über die Natur erhebt sich auch die Farbe, jenes Grün, das nicht gesehen, sondern konventionell ist, schwärzlich oder matt gedämpft, so daß über alle Landschaften ein gewisser Ernst gebreitet ist, eine Stimmung, wie man sie am ehesten bei Regen sieht, und die auf diesen Bildern doch nicht trübe, sondern nur gedämpft, zurückhaltend und vornehm ist. Grade bei Eysens Landschaft spürt man, wie es nicht auf den Luftton, die feuchte Atmosphäre ankommt, sondern auf das Kleid der Natur, und deshalb auf die Bodenfläche und nicht auf den Raum. Das Grün des Rasens unter dem Baum ist wie ein weicher Teppich, und eins der feinsten Mittel, diese Einfarbigkeit zu steigern, ist auch hier das Hineinsetzen von Weiß, so daß vom Blühen des Frühlings keine Buntheit, sondern nur der duftige Reiz übrigbleibt, wenn der Schierling in den Wiesen schäumt.



Berlin, Nationalgalerie

L. EYSEN: DIE MUTTER DES KÜNSTLERS

Im Tierstück von Anton Braith (1836–1905) zeigen Darstellungen von Rindern im einfach-schlichten Ton, aber kräftiger Charakterisierung des Tieres den Gegensatz gegen Schmitsons farbige und Böcklins poetische Behandlung, aber auch die gleiche Achtung vor dem Tier als Wesen und Person. Andre Maler wie Gregor von Bochmann (geb. 1850) und der junge Zügel bevorzugen des schönen grauen Tons wegen die Darstellung von Schafen, die, wenn sie als Herde beieinander sind, sorgfältig voneinander getrennt werden und als Einzelwesen in rhythmischer Folge zur Geltung kommen. In der Charakteristik des Felles mit matten, gedämpften und edlen Tönen ist die Hauptkunst dieser Maler in den 70er Jahren beschlossen. Ohne daß die Tiere wie bei Böcklin vermenschlicht werden, bringt man ihnen einen gewissen Respekt entgegen und fühlt, wie eben doch der Mensch jetzt im absoluten Sinne das Maß aller Dinge ist.

Innerhalb der Menschendarstellung dieser jüngeren Generation nimmt infolge des engeren Zusammenhanges mit der gegebenen Natur das Porträt eine größere Stelle ein als bei der



Berlin, Nationalgalerie *Mit Genehmigung des Verlags F. Bruckmann A.-G., München*

WILHELM TRÜBNER: AUF DEM KANAPEE (1872)

älteren Generation. Im Porträt aber wird besonders deutlich, wie die malerische Haltung des Bildes, die Vornehmheit des Tones auch die Auffassung der Menschen bestimmt und die einfachsten Menschen um eine Stufe emporhebt. Die großen Kontraste weißer Gesichter, weißer Wäsche zum Schwarz des Kleides, der Schmelz des Tones innerhalb dieser farblosen Materie, die ruhige breite Behandlung, die sich nicht mit kleinen zeichnerischen Details abgibt, machen aus allen diesen schlichten Existenzen, die Trübner, Theodor Alt, Hirth du Frêsnes malen, würdige Personen, so daß sie neben Lenbachs ähnlich tonigen, nur etwas feurigeren, im Sujet bedeutenderen Porträts bestehen können. Die Kühle des Schwarz und Weiß und die vornehme Zurückhaltung läßt zuweilen an Tizians schönste Bildnisse denken.

Das Genrebild gemütlichen Inhaltes erhält jetzt eine Form, die zuweilen für den Inhalt zu groß ist und ihn als etwas Fremdes empfinden läßt. In einem Bilde von Eysen, in dem er seine alte Mutter gemalt hat, sitzt diese behaglich in ihrem Lehnstuhl mit einer Handarbeit beschäftigt, die echte Biedermeiersituation. Hinter ihr steht eine Kommode, darüber ein Bücherregal, das ganze Bild ist eine gemütliche Zimmerecke, ein kleiner Ausschnitt aus dem Raum. Dennoch fehlt dem Bilde jede Gemütlichkeit. Es wirkt sehr intensiv, außerordendlich klar, fast feierlich und, in bezug auf die Figur gesehen, sogar starr und leblos. Die Gründe dafür aber werden einem klar, wenn man darauf achtet, daß über dem Kopf der Frau in strenger Vertikale ein dunkler Streifen auf der weißen Wand emporsteigt, daß die Kommode und das Regal streng pyramidal sich aufbauen und auf der weißen Wand mit dunklen Tönen den strengen Flächenrhythmus hervorheben, den wir für die Interieurstellung bezeichnend fanden. Ähnlich malt Gabriel Max eine Kaffeegesellschaft, „die drei Schwestern" im Freien, wo die Anordnung der Figuren, die hintere streng frontal, die seitlichen streng im Profil, so bestimmt ist, die farbigen Flächen so groß behandelt sind, daß eine fast beängstigende Stille und Feierlichkeit in dem Bilde ist. Auch in Trübners schönem Bilde „Auf dem Kanapee", sitzt die kaffeetrinkende junge Dame streng frontal, umrahmt von schwarzen Haaren und in schwarzem Kleide vor der großgemusterten Tapete und dem

beblümten hellen Sofa und neben der rotkarierten Tischdecke. Diese sorgen dafür, daß die Ruhe der Figur gesteigert wird, selber aber enthalten sie in der Reihung des Musters, der strengen Linienführung des Tisches, Sofas und in dem Flächenrhythmus von Teppich, Sofa und Wand die geheime Architektur des Bildes. Bei den lesenden Negern von Trübner bewirkt die strenge rhythmische Fügung der Silhouette, die Foliierung ihrer gleichmäßig dunklen Flächen vor dem geblümten Hintergrund und die Ausbalancierung der Farbentöne um das zentrale Weiß der Zeitung herum eine absolute Harmonie. Von dem Motiv des Zeitunglesens bleibt nichts übrig, als die Motivation der Stellung der Figur. Das Seltsame der Negerfigur in städtischer Kleidung, das so leicht komisch hätte wirken können, verschwindet völlig. Diese Kunst bedarf zum Gegenstande nur des Menschen als Person, und je kleinlicher, anekdotischer die Situation ist, um so leichter vermag sie der Bedeutung des Bildes zu schaden. Trübner ist dieser Gefahr zuweilen verfallen, wie schon der Junge am Likörschrank zeigte, oder „Cäsar am Rubikon", die Dogge, die das Stilleben auf dem Tisch beschnuppert. Während bei Vautier, Knaus das niedliche Motiv einem zu hochtrabend vorgetragen erscheint, und es einem um den Gegenstand leid tut, ist einem hier die wundervolle Malerei zu schade für die Anekdote. Am stärksten empfindet man die Verquickung von niedlicher Anekdote und großem Stil dieser vornehmen Malerei bei Nicolas Gysis (1842–1901) („Erste Beichte", „Das Enkelkind"), bei dem die große Auffassung dem Anekdotischen einen patriarchalischen Zug mitteilt, als handele es sich um Anekdoten aus dem alten Testament. Welche Bedeutung aber eine Einzelperson als bloße Existenz in dieser Malerei zu gewinnen vermag, und wie sie sich über alle Biedermeiergemütlichkeit erhebt, zeigt in vollkommenster Weise ein Bild von Gabriel Max, Frühlingsmärchen, das man mit Engerts Vorstadtgarten vergleiche. Eine Frau sitzt im Grünen, fast lebensgroß, und beherrscht völlig daß Bild, auf dem das duftige Frühlingsgrün des Waldes nur der lockere Hintergrund ist, vor dem die Flächen und die Umrisse der Figur sich klar ausbreiten. Zweige mit Blättern und Blüten ragen ins Bild vom Rande her hinein, die Figur zu rahmen und ihr zu huldigen. Von dunklem Haar ist das Gesicht, von schwarzem Mantel das weiße Kleid umrahmt, durch



Darmstadt, Museum *Mit Genehmigung von F. Hanfstaengl, München*

NICOLAS GYSIS: DIE ERSTE BEICHTE (1878)

das das Rosa des Rockes hindurchschimmert und gedämpft wird. Diese Dämpfung der Farbe, die Rhythmik der schwarzen und weißen Flächen sind von wunderbarstem Schmelz, der doch ganz der Figur zugute kommt.

So wenig wie die allzu anekdotische Erzählung verträgt dieser Stil die sozialistische Tendenz, mit der an sich diese Heroisierung des Schlichten zusammenzustimmen scheint. Man möchte an Lassalles chevaleresken Sozialismus denken bei dieser Malerei, die weniger alles auf ein gleiches Niveau herabziehen möchte, als im Erniedrigten die Größe sucht. Deshalb ist es bedeutsam, wie diese große Bildauffassung auch noch in den Bildern von Mathias Schmid (geb. 1853) durchdringt, in der die Tendenz – Bauern gegen Pfaffen – allzu deutlich vorgetragen wird. In dem Bilde „Der Karrenschieber" ist durch große Kontraste und vereinfachte Flächenzeichnung der Gegensatz der gedrückten Bauern, die in der Mühseligkeit auch Kraft entfalten, zu den aufrechten Pfaffen, die es sich bequem sein lassen, mit rein bildlichen Mitteln ausgedrückt.

Am fernsten stehen diesem Kreise die Stoffe der älteren Monumentalkunst, da diese Maler ja gerade das Natürliche und Schlichte selber monumentalisieren wollen. Deshalb malen sie auf religiösen Bildern nicht die heiligen Personen, sondern die Gläubigen selber, und wie sie im Glauben eine höhere Existenz gewinnen; Leibls drei Bäuerinnen in der Kirche sind die höchste Leistung dieses Darstellungskreises, und Thoma schlägt öfter dieses Thema an. In dem Bilde von Gabriel Max in der Nationalgalerie „Jesus heilt ein krankes Kind" ist die gläubige Mutter zu dem, an den sie glaubt, selber in Beziehung gesetzt, in diesem aber ist anders als bei Böcklin das Schlicht-Menschliche ausgedrückt. Wieder sind es die Mittel der großen Kunst, daß die Hintergrundflächen mit den Personen steigen und fallen und in ihrem schlichten Weiß die Figuren mit bedeutender Silhouette sich abheben lassen. Dadurch wird der Vorgang über das Anekdotische der Heilung hinausgehoben, und als der große Inhalt des Bildes bleibt die Gegenüberstellung zweier aufeinander bezogener Charaktere übrig. Der Ton ist außerordentlich fein und



Mit Genehmigung von F. Hanfstaengl, München

M. SCHMID: DIE KARRENZIEHER

hell und vielleicht nur durch eine übertriebene Blässe und Mattigkeit zu spiritualistisch. Von ihm aus begreift man, daß in andern Bildern die Darstellung gläubiger Personen bei Max an hysterisches Geistersehen heranstreift.

Die Tendenz, die Gläubigen ins Bild hereinzuziehen und als starke, ursprüngliche Charaktere zu schildern, ist ja auch schon bei Eduard von Gebhardt (1838 bis 1925) vorhanden. Aber das Pathos des Vorganges und die kostümliche Pracht machen seine Gläubigen zu Charakterspielern, aber nicht zu echten Charakteren. Weil er sich den älteren Meistern in der Schilderung großer religiös-historischer Vorgänge anschließen wollte, aber an Tiefe und Echtheit des religiösen Empfindens über sie hinausstrebte, wird das Äußerliche des Prunkstiles seiner Zeit, dem er sich nicht entziehen konnte, und das Theatralische der Renaissancekostümierung nur um so fühlbarer. Sieht man dann eine Einzelfigur von Gebhardt, ist man betroffen von der Güte der Malerei in einfarbigem, gelblich-rötlichem Tone und der soliden Modellierung, die bewirken, daß schon in der herzhaften und edlen Malweise das Reformatorische entschlossener Charaktere zum Ausdruck kommt.



Berlin, Nationalgalerie *Mit Genehmigung der Vereinigung der Kunstfreunde Ad. O. Troitzsch, Berlin*

G. MAX: CHRISTUS HEILT EIN KRANKES KIND (1884)

Die historische und poetische Anekdote im festlichen Kostüm der älteren Generation setzt sich bei Karl Hoff (1838–1890), dem Nachfolger des prunkfarbigen W. Sohn, und bei Victor Müller in dunklere, farblosere Haltung um. Aber da der Einfachheit der malerischen Bildstimmung die Bewegtheit und Pathetik der Figuren nicht entsprechen, erscheinen diese Bilder oft wie vergrößerte Schwarz-Weiß-Reproduktionen farbiger Originale, deren Mangel an Farbe die Vordringlichkeit des anekdotischen Inhaltes nur steigert. Es kommt nicht zu einheitlicher, in sich geschlossener Bildlichkeit. Victor Müller gehört der Geburt nach zur Generation von Böcklin und Feuerbach, von denen er ersterem durch eine gewisse Phantastik, letzterem durch Bevorzugung poetischer Stoffe nahesteht. Auch er entwickelt sich aus mystisch verschwommenen Stimmungsbildern der 50er Jahre zu festerer Zeichnung und festerem Kolorit. Vielleicht hat der Einfluß Courbets bewirkt, daß er in malerischer Beziehung den Weg geht, den die jüngere Generation beschreitet, während er inhaltlich ganz wie die Älteren empfindet. Daher kommt die Zartgestimmtheit und feine schwärzlich-graue



EDUARD VON GEBHARDT: BERGPREDIGT

Tönung seiner größeren Bilder im Städelschen Institut nicht recht zur Geltung, weil die Lebhaftigkeit des Vorganges, der äußerliche dekorative Effekt schwingender Silhouetten und das historisch-poetische Renaissancekostüm den Blick von der Feinheit der Malerei ablenken.

Dem beruhigenden Geiste der jüngeren Generation mag es vielleicht auch zuzuschreiben sein, daß die völlig im Prunk der Zeit schwelgenden, ja ihn im höchsten Maße vertretenden jüngeren Maler wie Hans Makart (1840–1884) und Ferdinand Keller (1842–1922) von der bedeutsamen dramatischen Situation zur nichts bedeutenden dekorativen Zusammenstellung reich kostümierter Personen übergehen. Den ernsthafteren Künstlern aber, die in der Darstellung großer historischer Vorgänge ohne übermäßigen Prunk das schlichte, aber energische Auftreten von Persönlichkeiten zu geben versuchen, geht es ähnlich wie Gebhardt. Peter Janssen (1844–1908), der in einem Bilde des Malers Holthausen ein großzügiges Porträt in den schwärzlichen Tönen der Zeit geliefert hat und in einer Allegorie der Feldarbeit in Milletscher Weise den Pflüger mit dem Ochsengespann am Horizont hoch in den Himmel ragen läßt, gelangt in seinen historischen Bildern wohl zur Darstellung kräftigerer Charaktere, aber entweder bleibt er im Historischen stecken, das ein Wissen voraussetzt, und damit auf dem Standpunkte Rethels, oder, wo er darüber hinaus will, ist es doch

schließlich nur das Prunkende und Festspielartige im Sinne Markarts, das die Enthistorisierung bewirkt. Massenszenen, wie er sie schildert, konnte wohl der Prunkstil mehr dekorativer Richtung der Zeit vertragen, aber wie schon die Großen, Böcklin, Feuerbach im Spiel weniger Tragöden ihr Bestes gaben, so bedarf noch mehr diese Monumentalisierung des Schlichten weniger, aber starker Charaktere, wie es die Werke der drei Großen, Marées, Thoma, Leibl illustrieren.

Hans von Marées (1837–1887)

Hans von Marées steht zwischen der älteren Generation von Böcklin und Feuerbach und der jüngeren Thomas' und Leibls, sowohl dem Lebensalter wie dem Stil seiner Werke nach. Der älteren Generation nahestehend durch die idealen Gegenstände seiner Bilder, die dem Formenkanon italienischer Kunst entsprechen, verschmäht er doch das Hochtrabende der poetischen Aufmachung, der tragischen Gebärde, und den Prunk schmückender Farben, und begnügt sich mit der Darstellung nackter Menschen in der Landschaft. Indem er sich aber so des bestimmten Inhaltes, des principium individuationis beraubt, ist er in Gefahr, in einen abstrakten Klassizismus zu verfallen, dem er mit bewußten, deshalb aber auffälligen Abweichungen vom normalen Schönheitskanon zu begegnen sucht. Obwohl er mehr als einmal, und zwar am offensichtlichsten in den Fresken zu Neapel, Szenen und Personen des täglichen Lebens in seine Bilder hineinnimmt, vermag er doch nicht, sich der Realität des Alltäglichen ganz hinzugeben und es durch die Würde der Komposition und bildlichen Gestaltung zu adeln, sondern läßt es lieber in der Unbestimmtheit visionärer Gebilde, die noch jenseits von real oder ideal stehen. In der Farbe mehr zu der Eintönigkeit und Zurückhaltung der jüngeren Generation hinneigend, verzichtet er doch nicht auf eine gewisse klingende Schönheit der Farbe und läßt sie nun aus dem dunklen Ton gedeckt, verhüllt wie ein verborgenes Geheimnis herausleuchten. So kommt es, daß er überall zwar das Einfache sucht und theoretischen Äußerungen zufolge einen menschlichen Körper, eine Landschaft aus großen Teilen mehr gebaut als gemalt wissen möchte, und doch überall im Mystischen, Unklaren und nicht zuletzt im Fragwürdigen der künstlerischen Absicht stecken bleibt. Auch war Hans von Marées selber eine komplizierte, gegen sich und andre anspruchsvolle Natur, der weder das Einfache noch das im gewärtigen Moment Erreichte genügte, so daß er zu jenen gern bewunderten Künstlern gehört, denen man das Fragmentarische der Werke um der höheren Absicht willen, die den Künstler trieb, nachsieht, ohne doch in irgendeinem Falle mit Bestimmtheit in Worte fassen zu können, wohin jene Absicht ging, und wie weit die künstlerische Kraft genügt hätte, sie zu realisieren.

Die Entwicklung seiner Kunst geht ganz der der Zeit parallel. Seine Anfänge reichen in den malerischen Feinstil der 50 er Jahre hinein, in den 60 er Jahren bequemt er sich dem dekorativen Flächenstil an, in den 70 er Jahren bemüht er sich um die klare und wirksame Darstellung einfachster menschlicher Beziehungen in klarer Situation, um „das Nackte in der Landschaft" und in den 80 er Jahren kommt wie bei Böcklin und Feuerbach die Erstarrung im Statuarisch-Dekorativen.

Die frühsten Bilder von Marées, Szenen aus dem Soldatenleben, halten Impressionen bewegten Lebens in grauen, staubigen Tönen fest. In der zuweilen noch glatten Zeichnung der Einzelheiten wird die Lehre Steffecks und die Art Krügers noch spürbar. Das Malerische ergibt sich aus verhülltem Pulverdampf und Staub, aus zerstreuten und bewegten Reiterfiguren wie in der Kavallerieattacke von 1860. Wie eine Vision tauchen Reiter aus dem Nebel hervor in dem Bilde „Die eroberte Standarte", wo ein helmloser Offizier einer ihm folgenden oder ihn verfolgenden Schar vorausreitet. An Spitzweg oder an Pettenkofens rastende Zigeuner erinnert der Transport verwundeter Soldaten nach der Schlacht bei Solferino. In dunkler Silhouette stehen vor einer wie eine Wüste verschwimmenden, fahlen und staubigen Ebene ein Karren und Soldaten. Hier ist auch die Technik breiter und fleckiger. Eine Art Höhepunkt dieser Manier stellt das Bild der Nationalgalerie „Rastende Kürassiere" dar. In der Zeichnung noch freier ist es im Thema und in der Komposition schon ruhiger, flächiger und dekorativer. Die Malweise ist ganz locker, die Töne sind wie nervös zerrieben. Aber die Farbe lichtet sich auf, ein silbergrauer, bläulichweißer Ton von höchster Diskretion hält alles zusammen.



Maler Emmenegger, Emmenbrücke bei Luzern

HANS VON MARÉES: TRANSPORT VERWUNDETER NACH DER SCHLACHT BEI SOLFERINO (1860)

Das Thema der folgenden, im Gegenstand idealen und in der Anlage rein dekorativen Bilder ist hier schon klargestellt: eine zentrale, helle Figur, umgeben von dunklem, den Raum flächig abschließenden Gebüsch. Mit dem „Bad der Diana" schließt sich Marées dem Drang der Zeit nach venezianischer Schönheit an, jenem Ideal, das dem Bedürfnis nach kostümlicher Schönheit, der Stimmung ver-

feinerten, sinnlichen Genießens und idealer, dekorativer Zeichnung entsprang. Wie Feuerbach in seinen Kinderbildern, Becker in seinen Shakespeareszenen, greift auch Marées hier zu venezianischer, giorgionesker Frauenschönheit und venezianischer Farbe auf dunklem, goldgrünem Grund. Die sitzende Hauptgestalt entfaltet sich ganz flächig nach beiden Seiten des Bildes in abgerundeten, sanften Konturen. Die Technik ist weich, locker, aber doch verschmolzen.



München, Schackgalerie *Mit Genehmigung der Verlagsbuchhandlung E. A. Seemann, Leipzig*

HANS VON MARÉES: DIE SCHWEMME (1864)

Die Ruhestimmung des Ganzen entspricht dem idyllischen Zuge der 60er Jahre, Böcklins flötendem Pan oder Frühlingsreigen, Feuerbachs Frauen im Freien oder Leibls Kokotte. Allen diesen gegenüber aber ist Marées hier altmeisterlicher, weniger selbständig, wenn auch das Bild von hervorragender Schönheit ist wie ein alter Venezianer. Wieviel aber im Eindruck des Bildes unabhängig von der Figurenschönheit von der farbigen und malerischen Behandlung und der Verteilung der Helligkeiten ausgeht, erkennt man aus der Wiederholung desselben Bildthemas in einem realistischen Gegenstande, einer Dorfszene, der Schwemme. Hier ist die schöne Reliefhaltung von einem auf einem Schimmel reitenden Bauern besorgt. Dessen Weiß ist die zentrale Helligkeit, von der aus sich die Verteilung der Hell- und Dunkelflächen im Bilde bestimmt.

Spätere Bilder von 1868, eine römische Landschaft und die Ekloge, wandeln das dekorative Thema von Menschen in ruhiger Haltung neben dekorativ ragenden Bäumen ab. Die Ekloge, eine venusartige Frau, mit venezianisch-weichen Formen in voller Nacktheit neben einem Mann, der nur mit Schurz bekleidet lässig dasteht, erinnert an Tizians himmlische und irdische Liebe. Es fehlt jede anekdotische Beziehung. Auch in der römischen Landschaft, wo, durch Kinder getrennt, zur Rechten ein Mann an eine Mauer sich lehnt, zur Linken eine Frau ruhig sitzt, wird der Mangel an Aktualität gegenüber Böcklin und Feuerbach recht deutlich. Es sind Existenzen im Dunkel mystischer Landschaft, ohne Handlung, mit träumerischem Blick. Aber gerade wegen dieser nichtsbedeutenden Art haben die Bilder etwas Rätselhaftes.

Um 1870 geht auch Marées über zu Bildern von stärkerer Handlung oder entschiedenerer Situation, durch die er das Dekorative der Bilder der 60er Jahre überwindet. Der heilige

Martin, Philippus und der Kämmerer sind Themen von der dramatisch-dialogischen Kraft zweier in Beziehung tretender Personen, eine abendliche Waldszene und die römische Vigna beschränken sich mehr auf ein namenloses Beieinander von Menschen im Raum, das letzte Bild mit deutlicher Benutzung volkstümlicher Modelle. In der Szene zwischen dem heiligen Martin und dem Bettler ist die prachtvolle Gegenbewegung der beiden Personen klar und groß wie auf einem antiken Relief. Das in allen Gelenken sichtbare und sorgfältig abgewogene Vorwärtsschreiten des Bettlers drängt das Inhaltliche der Gebärde des Bittens ganz zurück. Hier hätte Böcklin bei aller Form besser zu individualisieren gewußt. In dem zweiten Bilde religiösen Inhaltes, Philippus, der, wie es scheint zu Pferde, dem neben ihm reitenden Kämmerer aus dem Morgenlande aus einem Buche vorliest, ist ein religiöses Thema auf eine schlicht menschliche Form gebracht. Aber eine ganz breite, alle Formen verwischende Technik zersprengt das Inhaltliche und Gegenständliche, so daß von der Szene fast nur der berückende Klang tiefer, satter Farbe übrigbleibt, feierlichen Blaus, üppigen Violetts und glühenden Rots, die wie beim alten Rembrandt verhalten aus tiefen Gründen herausleuchten. Diesen Gegensatz von schlichtem Inhalt und einer suchenden Technik, die noch in starken malerischen Mitteln schwelgt, begreift man nur, wenn man bedenkt, daß jetzt ganz neue Bildgedanken an Marées herandrängten, die szenische Vereinigung großfiguriger Personen und die räumliche Vertiefung der Bühne. Die Pferde kommen in schroffer Verkürzung aus dem Bilde heraus, eins davon in recht mißglückt wirkender Gestalt.

Die beiden andern Bilder sind landschaftlicher empfunden, indem die Figuren, zu Gruppen zusammengefaßt, sich nach der Tiefe zu im Raum verteilen, innerhalb der Gruppen aber die Personen stärker in Beziehung treten. Die Waldszene zeigt in der rechten Hälfte des Bildes ein Paar an einem Tisch, einen nackten Mann vom Rücken gesehen. Eine Frau steht hinter dem Tisch, beugt sich herüber und legt ihm mit einem sorgenvollen Zug im Gesicht die Hand auf die Schulter. Hier ist deutlich psychische Beziehung, ein Dialog, und wesenhafte Existenz im Raum. Es sind Personen, die nicht mehr bloß dekorativ sind. Der Mann ist mit weichen Tönen, aber doch kräftig durchmodelliert. Aber warum die Nacktheit? Nur des Körpermotives wegen? Aber dann wird es wie bei dem Bettler akademisch, szenisch bleibt es rätselhaft. Es fehlt die poetische Motivierung, die Böcklin in seinen Tritonen und Zentauren oder in Ruggiero und Angelica so leicht gewinnt. Offenbar sollte das Schlicht-Menschliche, jenseits aller anekdotisch-poetischen, aber auch aller gemein-realistischen Bestimmtheit gegeben werden. Aber gerade dies Einfache wird nun zum Rätsel.

In der römischen Vigna sind es noch einfachere, schlichtere Menschen. Man sieht zwei Tischgesellschaften, vorn rechts Männer, zu denen der Wirt in Hemdsärmeln und roter Mütze getreten scheint, weiter hinten Frauen mit Kindern am Tisch, zwischen denen ein

Mann, der den Kopf mit den Armen auf den Tisch stützt, sich befindet. Es sind Leute aus dem Volke, die in der Ruhe der Anordnung, durch gegensätzliche Bewegungen und innerhalb der großgefügten Landschaft Würde gewonnen hätten. Aber wieder ist alles breit und flächig zusammengestrichen, so sehr, daß es schon willkürlich und phantastisch wirkt. Dadurch werden die Personen unbestimmt wie Visionen. Aus den formlosen Gründen der Baummassen im Hintergrund arbeiten sich die Farben langsam heraus – es schwelt ein Feuerton in ihnen, das Gesicht des hintersten Mannes ist wie ein dumpfes Glühen und erst im Zinnober der Mütze des Mannes vorn gewinnt das Rot seinen starken Klang. So ist das Wirksamste des Bildes die Mystik der Farbe, die mit der geheimnisvollen Dämpfung von Glasfenstern in dunklen Kirchen wirkt.



Partenkirchen, Frau M. Balling *Mit Genehmigung der Verlagsbuchhandlung E. A. Seemann, Leipzig*

HANS VON MARÉES: RÖMISCHE VIGNA

Mit dem Bilde „orangepflückender Reiter und nackte Frau“ beginnt dann die Reihe jener Werke, in denen durch nackte, menschliche Figuren in schlichter aber würdiger Haltung einfachste, menschliche Lebensverhältnisse dargestellt werden. Es ist ein Familienbild. Der Mann zu Roß, vom Rücken gesehen, langt nach einer Orange, die Frau sitzt sinnend auf einem Erdhügel, zwischen ihnen spielt das Kind. Das Pferd ist stark verkürzt. Es ist alles lebendiger, menschlicher als in jenen dekorativen Mann-Frau-Bildern vom Ende der 60er Jahre. Ohne daß eine anekdotische Beziehung zwischen den Personen ausgeführt ist, spürt man, wie sie zusammengehören. Die künstlerische Notwendigkeit aber, die sie wie bei Böcklin zusammenhält und nur in diesem bildlichen Zusammenhang leben läßt, ist ein aufs feinste empfundenes Verhältnis der Flächen, ein geheimes Gerüst paralleler und diagonaler Begrenzungen, durch die das Bild architektonisiert ist. Eine edle Gelassenheit und Selbstverständlichkeit adelt die Gebärden. Dazu tritt ein feiner, silbriggrauer, olivener Gesamtton, der ganz im Sinne der jüngeren Generation sich mit dem leisen Kontrast kupferner Fleischtöne begnügt.

Die lockere Malweise und der Flächenrhythmus stellen das Bild an den Anfang einer Reihe von Bildern, in denen der Raum immer klarer wird, die Körper immer plastischer, die Bewegungen stärker und suggestiver. An Stelle der flächigen Hintergrundskulissen tritt



München, Staatsgalerie
HANS VON MARÉES: DREI JÜNGLINGE UNTER ORANGENBÄUMEN

das architektonisierte Gerüst einer Landschaft, in der das Vertikale von Baumstämmen das Horizontale der Bodenfläche verstärkt, und der Raum in einfachsten Linien einer Bucht und klarer Wasserflächen in die Tiefe geht. So wird an Stelle der poetisch reichen eine vereinfachte, shakespearesche Bühne gewonnen, deren einziger Schmuck der schöne, oft zu tiefem Smaragdgrün sich steigernde, einheitliche Ton ist. Auf dieser Bühne bewegen sich die Gestalten. Zuweilen sind sie durch zurückhaltende, menschliche Beziehungen verbunden, wie jene drei Jünglinge, deren einer edel sitzend den Kopf stützt, während der andre dem den Stecken Schulternden zuredet, also wieder das Thema des Abschiedes, aber ohne Sentimentalität, mit dreifacher Variation körperlicher, kräftiger Existenz und Gebarens. Zuweilen genügt die thematische Entwicklung menschlichen Grundverhaltens von Liegen, Sitzen, Stehen, Sichrecken und deren schöne Verteilung im Raum, um das Beieinander von drei Figuren zu motivieren, wie bei den drei Jünglingen unter Orangebäumen. Dennoch spürt man, wie Marées damit ringt, daß diese Menschen nicht zu rein formalen, im Raum sich isolierenden Bewegungsmotiven werden. Denn das, was Böcklins Tritonenfamilien so lebendig macht, daß die Natur, in der sie sich tummeln, ihr Element ist, diese mythologische Beziehung fehlt hier ebenso wie die bestimmtere Individualisierung der Figuren. Deshalb versteht man wohl, daß bei dem Sitzenden der drei Jünglinge gewisse naturalistische Motive, wie die sich zusammenschiebenden Bauchfalten, und gewisse Steifheiten bei dem Liegenden absichtlich vom Künstler belassen sind, oder daß bei Frauen die heraustretende Hüfte absichtlich betont wird, um ein Bild paradiesischen Daseins zu geben. Aber der Künstler kann nicht verhindern, daß solche Mängel bei dieser abstrakteren Körperzeichnung stärker auffallen als bei Böcklin, der sie auch absichtlich, des lebendigen Zusammenhangs der Figuren wegen, stehen ließ. Man begreift, daß, um menschliches Leben in den Figuren auszudrücken, nicht bloß abstrakte Bewegungsmotive, Marées in den Lebensaltern und Geschlechtern wechselt und zu rein symbolischen Beziehungen greift, wie in dem Bilde, auf dem ein Greis sich bückt, den Lebensapfel zu halten, der ihm hin zu kleinen, spielenden Kindern entrollt, während dem Jüngling das Weib erscheint und ihn mit den Früchten lockt, die der gereifte Mann sich selber pflückt. Aber diese symbolische Beziehung hat doch stark den Beigeschmack des Allegorischen, und zeigt wie schon zu Winckelmanns Zeiten die Not einer formalen

Kunst, in antikischen Bewegungsthemen menschlich beseeltes Leben auszudrücken und nicht ins rein Dekorative und Repräsentative zu verfallen. So bleibt schließlich doch immer als letztes Mittel, das Formale der Zeichnung und Körperhaltung zu überwinden, die den letzten Rest von Formgebung aufsparende, skizzenhafte Malerei und die mystische, dem Raum die letzte Klarheit verweigernde tiefe Färbung. Dies wird besonders deutlich bei dem letzten dieser Bilder, dem Pferdeführer und der Nymphe, wo das Sitzen der Frau, der elastische Stand des Mannes und die gegensätzliche Fügung von Kopf und Armen reine, plastische Bewegungsmotive geworden sind und, im Relief entwickelt, auch den Raum hinter sich zurückdrängen. Aber trotz der schwellenden Formen ist doch auch hier die letzte Klarheit nicht gewonnen. Eine gleichsam verwischende Technik ist über das Ganze verschleiernd hingegangen.



Neapel, Zoologische Station

HANS VON MARÉES: NEAPLER FRESKEN (1873)

Das größte Werk, das die 70er Jahre hervorgebracht haben, die Fresken der zoologischen Station in Neapel, beweisen, wie seine Absichten in den 70er Jahren allem bloß Dekorativen fernlagen und auf das Monumentale des Einfachen, ja Volkstümlichen gingen. Wie er aber zwischen der älteren und jüngeren Generation steht, geht daraus hervor, daß er, was Leibl nie getan hätte, die Monumentalisierung des Schlichten in der Form des Wandbildes vorzunehmen wagte, auf die Gefahr hin, das Leben in diesen Räumen durch die Bildillusion zu verdoppeln.

Eines der Hauptbilder stellt die Herren porträtmäßig dar, die über diese Räume zu verfügen hatten, und zwar um einen Tisch in unauffälliger, aber doch großer Anordnung, im Freien unter einer Laube neben einer Treppe, die mit der zugehörigen Architektur des Hauses den Hauptraum des Bildes einnimmt und das Architektonische der Bildkomposition mit Hilfe gerader Linien, Flächen und strenger Horizontalen und Vertikalen etwas sehr deutlich macht. Auf der Treppenwange sitzt die Dienerin, die Dominante des Bildes, vorn am rechten Bildrand hockt, um die Bildmäßigkeit der Fläche zu vollenden und die Augen von der Porträtgruppe abzuziehen, eine Bettlerin, zu der als Überleitung von den Männern

ein Hündchen sich wendet. Gedanken aus Tizians Tempelgang Mariä sind hier verarbeitet. Aber so sehr in den Männern auch die Porträts auf das Typische hin, das hier etwas starr geraten ist, vereinfacht sind, dekorativ wird man den Gedanken nicht nennen können, die Herren des Raumes sich selbst noch einmal als Gesellschaft im Freien in einer neuen Existenz sehen zu lassen. Die andern Bilder sind zwar weniger auf den Ort, den sie schmücken sollen, bezüglich, aber doch von packender Realität des Einfachen, Volkstümlichen und der Landschaft, besonders des Meeres, dessen klare Fläche hinten von Felseninseln abgeschlossen wird. Da sind Frauen, die auf einer Bank in zeitgemäßer Tracht vor einem klar durchsichtigen Orangenhain sitzen und schlicht zueinander sprechen. Im großen Zug fließen die faltigen Kleider. Das läßt an Trübner, Gabriel Max und Leibl denken. Oder wir finden Schiffer, die mit kräftigen Armen in monumentalem Takt die Ruder stoßen, oder Knechte, die für ein Boot die Ladung bringen, ein andres Boot mit wuchtiger Körperaktion ins Meer schieben, wie wir es in dramatischer Szenerie bei Feuerbach fanden. Ohne diese Poesie aber erinnern sie sehr an Menzels Eisenwalzenwerk und die Heroisierung der Arbeit. Zu Marées selbst führt am stärksten die Szene von den Arbeitern in Obstgarten, wo ein nackter, kräftiger Jüngling Orangen pflückt, ein älterer Mann gräbt, mit jener Großheit der Bewegung, die die Verwandtschaft des Stiles mit Millet empfinden läßt.

Es läßt sich nicht leugnen, daß Marées in diesen Fresken am zeitgemäßesten ist, wenn ihnen auch jener Zauber des Mystischen und Seltenen fehlt, den jene Werke haben, in denen das Menschliche formaler als bloße Gebärdung nackter Leiber auftrat. In den 80er Jahren aber entwickelt sich daraus eine dekorative Form, die zu der bühnenhaften Raumerweiterung wie zu der Schilderung unmittelbaren, großerfaßten Lebens in den Neapler Bildern in schroffen Gegensatz tritt. Jene großen Triptychen der Hesperiden, des Helenazyklus und der Werbung enthalten deutlich die Erstarrung der menschlichen Haltung zur dekorativen Linie. Die nackten Gestalten treten nebeneinander an den Rand der Bühne, wandmäßig gereiht, und agieren in den Raum hinein, nicht mehr zueinander. Dadurch beanspruchen sie eine repräsentative Bedeutung. In den Mittelbildern wird das neue Ziel sichtbar, nicht Raumöffnung auf ein neues Leben, sondern Raumgestaltung in einer einfachen Reihung von meist drei Figuren, die nur ein Wiederklang der den Raum durchstrebenden Vertikallinien der Bäume oder architektonischer Säulen wie in der Werbung sind. Reihung an Stelle von Gruppierung, der einzelne als einer neben anderen, das sind Gedanken, die wir noch in ganz anderm Sinne in den 80er Jahren wiederfinden werden. Aber wie wir bei Böcklin – man denke an das Drama – sahen, daß die starren Statuen von schönen Frauen in prächtigen Gewändern gestellt und gespielt wurden, so weicht auch Marées dem Repräsentativen der statuarischen Pose hier noch entschiedener als in den früheren Bildern





München, Staatsgalerie *Mit Genehmigung der Verlagsbuchhandlung E. A. Seemann, Leipzig*

HANS VON MARÉES: WERBUNG

aus. Wie hier den Frauen die Hüfte förmlich herausgerenkt ist, wie sich die Beine zu dünnen, fadenförmigen Fesseln zusammenziehen, die Konturen wie eingehackt sind oder sich spitz ausbuchten, das sind Versuche, das Formale durch Mittel zu beleben, die doch immer auf künstlerischer Willkür und nicht auf Modellrealismus beruhen, so daß der Eindruck des architektonisch Konstruierten bestehen bleibt. Aber es bleibt auch wieder jene Befremdung zurück, die je nach der Natur des Betrachtenden abstößt oder anzieht. In der Werbung ist wieder der Versuch gemacht, durch Hinweis auf allgemeine, menschliche Lebenssituationen das rein Formale zu überwinden und psychische Beziehungen zu schaffen. Die Frauen in der Werbung sind gewandet, und in der Gewandung sind die Vertikallinien stark betont. Deshalb bedeutet die neue Feierlichkeit des Stiles nicht eigentlich eine stärkere Betonung des Figürlichen, sondern der Umgebung, zu der die menschliche Situation in einem stimmenden Sinne in Beziehung gesetzt ist. Das Figürliche erstarrt, um dem Räumlich-Architektonischen den Vortritt zu lassen.

Diese Bilder sind noch nicht Marées' letztes Wort. In dem Triptychon der drei Reiter ist zwar der heilige Georg in reiner Reliefstellung und starker, plastischer Modellierung dargestellt. Aber in den Bildern des heiligen Martin und des Hubertus ist eine Zufälligkeit der Anordnung, eine bewußt zerstreuende Verteilung der Figuren im Raum und ein Ineinander

von Figuren und Milieu, dort der Winterlandschaft, hier des Waldes, daß wir hier zunächst ein ganz unbefangenes Bild des Lebens in genrehafter Auffassung vor uns zu haben glauben. Das ist jener Zug zum Unbefangeneren, Gemütlicheren und Landschaftlicheren, den wir auch bei Böcklin in den 80er Jahren fanden, und der wie bei diesem nur durch die unirdische Farbe und die große, breite Behandlung über das Gewöhnliche erhoben ist.

Hans Thoma (1839–1874)

Hans Thoma steht ganz anders als Hans von Marées mit seiner Gesinnung, seinem künstlerischen Geschmack und seinem Können auf seiten der jüngeren Generation und ihrer Heroisierung des Schlichten. Dieser Aufgabe sind die stärksten Werke Thomas aus den 70er Jahren gewidmet. Wenn er dennoch auch zwischen dem Prunkstil und dem schlichten Stil vermittelt, so empfindet man dieses Herüberschweifen in die Regionen des hohen Pathos, der Mythologie und Religion vielmehr als Nachgeben gegenüber verführerischen Lokkungen, ja als Entgleisung. Böcklins überragende Persönlichkeit hat ihn sehr stark in ihren Bann gezogen. Auch Hans von Marées scheint auf ihn eingewirkt zu haben, denn Thoma, den man gern den echtesten, deutschesten und charakterfestesten der Künstler nennen möchte, ist fremden Einflüssen ebenso, wenn nicht stärker, zugänglich gewesen, als seine Zeitgenossen, vor allem Böcklin. Stärker schon deshalb, weil das Fremde unvermittelter neben dem Eigenen steht als bei andern, die es zu assimilieren vermochten. Ja das Seltsame tritt ein, daß die Werke, in denen man das deutsche Gemüt am innigsten fühlt, in einem klassizistischen, formalen und italienisierenden Stil gemalt sind, dessen formale Unbeholfenheit, eine Folge des äußerlich übernommenen Fremden, nun von Gutgesinnten auch wieder als Treuherzigkeit hingenommen wird, während die schlicht, aber groß aufgefaßten Bilder dörflicher Existenzen und heimischer Natur in einer Technik gemalt sind, deren wertvollste Qualitäten Thoma wie die meisten Künstler dieser jüngeren Generation von Frankreich her, von Courbet empfangen hat. Thoma hätte nicht nur einer, sondern der Hauptmeister dieses Stiles der jüngeren Generation in den 70er Jahren werden können, da er in vieler Hinsicht den weitesten Umkreis der Malerei beherrscht, Stilleben wie Landschaft, Tier- und Menschenmalerei. Die Einfachheit seiner Gesinnung, die Herkunft aus dem Bauernmilieu, die tiefe Ehrfurcht vor dem Bestehenden, seine Pietät befähigten ihn dazu, solche einfachen, schlichten Existenzen groß aufzufassen. Das Bild seiner alten Mutter übertrifft alle in dieser Zeit so gern gemalten Bauernköpfe an Tiefe, Größe und Gehalt. Aber durch dies Hinüberschweifen in die pathetischen Regionen der hohen Kunst kommt eine große Ungleichmäßigkeit in sein Werk hinein, die verhindert, daß sich die künstlerische Arbeit vollkommen dem Stoff adä-

quat darstellt und beständig entwickelt. Es fehlt ihm überhaupt die konsequente Entwicklung. Dieselben Bildformen und Gegenstände werden in gleichem Geiste immer wieder abgewandelt. Und gerade dieses äußerliche Verhältnis zu einem Bildgedanken berechtigt uns zu dem Urteil, daß die Tugend, die man die deutscheste nennt, die Treue gegen sich und seine Kunst bei andern, bei Böcklin und Leibl, stärker vorhanden gewesen ist. Und auch das steht fest, die größten Leistungen Thomas, Werke von unvergänglicher Schönheit, sind die aus den 70er Jahren, in denen er realistische Gegenstände durch die rein malerische Durcharbeitung zur Würde achtbarer Gestalten erhob, und bei denen das Gemüt am stärksten in der Sorgfalt und Solidität verborgen liegt, die er dem Gegenstand entgegenbrachte.



Frankfurt a. M., E. Küchler *Mit Genehm. d. Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart*

HANS THOMA: HÜHNERFÜTTERNDES MÄDCHEN (1867)

Schon Ende der 60er Jahre entstehen Bilder einfacher Dorfmädchen in ländlicher Beschäftigung, in denen das Anekdotische des Motivs der statuarischen Anordnung, das Vorübergehende des Tuns dem Beharrenden künstlerischer Haltung gewichen ist, so jenes hühnerfütternde Mädchen von 1867, das in unauffälliger Großheit der Bewegungen sich an den breiten, vertikalen Pfosten des Bauernhauses lehnt. Die Schürze und das Kleid hat sie emporgenommen, und das ist so natürlich, daß man sich gar nicht klarmacht, daß die dabei entstehenden Falten breit, schwer und schön gebogen sind wie in den besten Statuen mittelalterlicher Kunst. Denn die kräftige, schwer rostbraune und doch farbige Haltung des Bildes läßt den Gedanken an abstrakte Form und Haltung nicht aufkommen. In scheinbar zufälliger, aber sorgfältig abgewogener Verteilung umgeben die Hühner unten das Mädchen, so wie oben ein Blütenzweig sie umrankt.

Die Reihe der idealisierten Genrebilder wird durch Thomas Näherin von 1868 um eins der schönsten vermehrt. Es ist eine schlichte Person aus dem Volke, die hier hinter ihrem Tisch am Fenster sitzt. Aber schon wie die Figur die Bildfläche beherrscht und den Winkel des Zimmers füllt, ist großer Figurenstil. Und nun bleiben wir haften an der schönen, ruhigen Neigung der Gestalt, und wie das Nähen dadurch Ausdruck gewinnt, daß der eine Arm und die Hand sich gewichtig und sorgsam auf den Gegenstand legen. So wird die vorüber-

gehende Beschäftigung Haltung und Tat der Person. Vor ihr aber auf dem Tisch stehen zur Linken und zur Rechten eine Wasserflasche und ein Glas mit einem frischen Strauß von Feldblumen, und nur diese Alltäglichkeit der Objekte verhindert uns, zu sehen, daß diese Gegenstände dastehen wie Leuchter eines Altars.

Diejenige Figur aber, die wie Böcklinsche Gestalten durch die künstlerische Veredelung des Bildes eine Einprägsamkeit gewonnen hat wie Böcklinsche Wesen und ein Hauptbeispiel der Heroisierung des Schlichten genannt werden muß, ist der Dorfgeiger von 1871. Ein halbwüchsiger Bursche in Hemdsärmeln sitzt auf einem Steinklotz an einem Baum und geigt nach den Noten, die aufgeschlagen auf seinen Knien liegen. Aber da man fühlt, daß ihm das Geigen nicht die gewohnteste Arbeit ist, sonst würden die Hände nicht so derb zupacken, tritt die Melodie und alles Sentimentale des Motivs immer mehr zurück hinter der Gebärdung des Menschen, dessen gebückter Oberkörper, dessen sich entgegenkommende Arme und fest nebeneinander auf den Boden gestemmte Beine als wuchtiger Formenkomplex sich zur Geltung bringen. Ein prachtvoll behandelter, schwärzlicher Ton wie von frisch aufgeworfenen Erdschollen ist kraftvoll und edel zugleich.

Wenn zwei Figuren sich zu einer Situation zusammenfinden, so resultiert die Ruhe des Bildes immer aus der einfachen Gegenüberstellung der beiden Personen, die eine ganz en face oder ganz im Profil, die andre in Dreiviertelwendung dagegengestellt. Und dieser stumme Dialog der Formen ist der eigentliche Inhalt des Bildes, die anekdotische Beziehung kann ganz dahinter zurücktreten oder wirkt eher störend, wenn sie sich mehr hervordrängt.



Berlin, E. Arnhold *Mit Genehm. d. Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart*

HANS THOMA: DORFGEIGER (1871)

Das Bild „Der Sonntagsfrieden“ von 1876 ist in vieler Hinsicht dem Geiste der 70er Jahre widersprechend und knüpft in der breiter entfalteten gemütlichen Räumlichkeit, dem Blick gegen das Fenster, dem hellen Lichtstrom, der ins Zimmer dringt, an Früheres an – man denkt an Menzels Interieurbilder vom Ende der 40er Jahre. Dennoch ist auch hier die künstlerische Ordnung spürbar, das Schließen des Fensters mit Hilfe

breitblättriger Topfpflanzen, die Anlehnung der Figuren an führende architektonische Richtlinien und eine gewisse wuchtige Gebärdung der Gestalten.

Ein andermal sitzt ein Geschwisterpaar sich so gegenüber, eine ganz schlichte trauliche Situation. Aber hier ist nun schon der Raum knapper, die Figuren wirken daher größer. Hinter den Figuren sind die Wände fast leer, fein abgetönt mit den Mitteln der Malerei dieser Zeit. Und nun ist es nicht unwichtig, sich für einen Moment den Parallelismus der Arme der Lesenden, das schöne Fließen der Falten des Gewandes vorzustellen, das ruhige Profil des Knaben, dessen Haltung in jeder Beziehung der des Mädchens entgegenkommt, um die Beschaulichkeit des Bildes zugleich als Schaubarkeit zu begreifen.



Berlin, E. Arnhold *Mit Genehmigung der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart*

HANS THOMA: GESCHWISTER (1873)

Am bekanntesten von diesen gemalten Duetten ist der Religionsunterricht geworden, wo der Dialog der Formen zum motivischen Dialog einer alten Frau und eines zuhörenden Knaben in Beziehung tritt. Hier sitzt die alte Frau, die dem Jungen aus der Bibel vorliest, fast en face. Ihr gegenüber sitzt der Junge, die Hände im Schoß, streng im Profil. Ein Pflanzenzaun einer Gartenecke umfaßt die Personen knapp. Eins läßt sich freilich nicht leugnen. Der wuchtige Kopf der Alten, die kräftige Haltung der bis zum Ellenbogen nackten Arme, die breite, monumental wirkende Gestalt zieht so die Aufmerksamkeit auf sich, daß sie den Jungen förmlich aus dem Bilde herausdrängt, und, weil künstlerisch nicht ganz mit ihm ins Gleichgewicht gebracht, etwas störend das Anekdotische fühlbar werden läßt.

In einem früheren, ähnlichen Bilde, Mutter und Schwester des Künstlers, ist die Doppelheit der beiden Personen gleichmäßiger abgewogen. Die Mutter ganz frontal, von feierlicher Strenge der geraden Haltung, liest im Buche. Das prächtige charaktervolle Gesicht umrahmt in großem Kontur ein einfaches Bauerntuch, die Schwester, ihr zur Seite im Dreiviertelprofil, hat ihr die eine Hand auf die Schultern gelegt. Besinnt man sich aber, wo man schon ge-



Karlsruhe, Kunsthalle *Mit Genehmigung der Verlagsbuchhandlung E. A. Seemann, Leipzig*

HANS THOMA: MUTTER UND SCHWESTER (1866)

sehen hat diese edle Fügung von Gestalten in schlichter Wendung zueinander hin, daß man merkt, sie haben sich auch schweigend etwas zu sagen, dann fallen einem die attischen Grabreliefs des edelsten Stiles ein.

Neben diesen Personendarstellungen stehen eine ganze Reihe von Stilleben, in denen zunächst nur der Maler, nicht der Mensch zu Worte zu kommen scheint. Aber diese Thomaschen Stilleben sind keine Kompositionen, in denen alles Gegenständliche im Reiz und Zusammenklang der Farben untertaucht. Vielmehr sind die Gegenstände – meist sind es Blumen – mit Sorgfalt und Respekt behandelt, schön zusammengestellt und in dunklen, schweren Tönen förmlich modelliert. Und zwar kehrt eine Art der Anordnung immer wieder, ein Hauptobjekt, begleitet von Nebendingen, dienenden Dingen, wie im Altarbild einer Madonna mit Heiligen.

Ähnlich sind die Tierstücke behandelt. Auch hier herrscht Haltung im Körper und in der Behandlung der Oberfläche, ein malerischer Schmelz, der das Gefieder und Fell der Tiere edel macht. Es sind Bilder wie ein Hahn, der in großer Haltung zum Bilde herausgewendet ist, mit schwungvoller Silhouette des bronzefarbigen Gefieders, oder ein totes Reh neben einem Knaben. Es hängt an den Hinterpatten herab wie eine Draperie. Das Fell ist von der Schönheit und weichen, tonigen Malerei wie bei Diez, Trübner, Courbet. Ziegen im Stall sind ganz diskret modelliert mit zartester Behandlung des Pelzes.

Am reinsten in seiner Wirkung aber ist Thoma in einigen seiner Landschaften. Es gibt von ihm vier Städteansichten aus dem Jahre 1870, Rheinfelden, Laufenburg, Waldshut, Säckingen, die in freier, souveräner Form jene Art des Landschaftsaufbaues in sich tragen, wie wir ihn bei Trübner kennen gelernt haben. Vorn biegen sich Ufergelände in idealer Rundung nach hinten, dann geht es in die Tiefe über eine klare, helle Wasserfläche. Hinten schließen Hügel und Gebäude ab, ihre Flächen ergeben einen rhythmischen Wechsel von Hell und Dunkel. Alles Topographische der Biedermeierzeit ist hier abgefallen, ein Bild und eine Harmonie ist geblieben.

Die Krone dieser Landschaften ist das große Bild der Nationalgalerie, der Rhein bei

Säckingen. Hier vertieft sich das Gelände in großen klaren Plänen, hinten begrenzt von einer Hügelkette, deren Formen in der Ferne verschwimmen und nur die große, das Bild abschließende Silhouette übriglassen. Hinter dem großen Wiesenhang des ersten Planes folgt die weiße Fläche des Flusses, der im Winkel gebrochen das Bild durchzieht. Der Wiesenhang aber ist voll von duftigstem Schaum weißer Wiesenblüten. Sonst herrscht vor ein helles, mattgraues Grün von einer teppichhaften Weichheit, als müßte es sich wundervoll auf diesen Plänen schreiten lassen. Durch die Wiese vorn zieht eine Holzhackerfamilie. In Großheit dieser Landschaft gewinnt auch dies Motiv eine höhere Bedeutung. Man hält es für eine heilige Familie, obwohl in allen Einzelheiten weder der Landschaft noch der Figuren etwas über das Natürliche hinausgeht. So sehr ist es durch Kunst erhöht.

Nach solchen vollkommenen Schöpfungen geht man ungern zu denen weiter, in denen Thoma ideale Themen oder reichere Situationen aufgreift. Sie fordern allzu stark den Vergleich mit Werken heraus, in denen solche Themen überzeugender behandelt sind, vor allem mit Werken Böcklins. Wie Böcklin malt er sich als Maler, dem der Tod ins Ohr flüstert, als Porträt sehr breit, sehr schön im schwarzbraunen Ton vor blauem Himmel, so daß der sympathische Kopf eine starke Bedeutung gewinnt. Aber jenes Übernatürliche, Übermenschliche, das den Tod als Gast motivieren würde, fehlt vollständig. Wenn nun gar noch auf der andern Seite des Kopfes ein kleiner Putto in der Luft baumelt, der mit dem Händchen dem Künstler auf den Kopf tatscht wie Kinder, die mit ihrem Vater spielen, dann verliert nicht nur die gewichtige Formung und Haltung der Person an Bedeutung, sondern auch die Bedeutung des Motivs – Tod und Liebe – bleibt rein allegorisch, während sie bei Böcklin eine überzeugende dramatische Szene ist.



Karlsruhe, H. Thoma — Mit Genehm. d. Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart

HANS THOMA: FUCHSIE (1870)

Eine Flora von 1882 spinnt das Böcklinsche Thema der blumenbringenden Figur, die über die Fluren schreitet, weiter. Bei Böcklin schreitet sie mit großen Tritten und streut die Blumen aus, bei Thoma geht sie leise, zögernd, blickt auf zwei geflügelte Putten neben sich herab, die sich bei der Hand fassen und spielen. Sie trägt die Blumen im Schoß des gerafften Kleides. Das Kolorit ist gedämpfter, ein blaßviolettes

Kleid vor mattem Grün. Soweit ist es Temperamentsunterschied und Unterschied im Stil der Generationen. Aber diese Flora ist doch zu sehr Bauernmädchen, das ideale Gewand wirkt deshalb wie Maskerade; die mythologische Beziehung zur Landschaft ist nicht glaubhaft.

Böcklins Venus Anadyomene versucht Thoma in einem Bilde von 1878 zu paraphrasieren, aber während bei Böcklin die Gestalt wie aus dem Wasser geboren erscheint, selber durchsichtig wie Wasser, das in Luft zerfließt und Schleier um sie breitet, steigt hier eine derbe, klar gezeichnete Frauenfigur empor und schwingt mit ungeschickter Gebärde einen dunklen Mantel um sich. In dieser festeren Zeichnung üppiger Frauenformen erinnert sie nun notgedrungen an Makart.



Heidelberg, H. Thode Mit Genehm. d. Deutschen Verlags-anstalt, Stuttgart

HANS THOMA: FLORA (1882)

Eindringlicher sind jene einsam durch die Landschaft reitenden oder in die Landschaft herabsehenden Rittergestalten wie in dem Bilde „Der einsame Ritt“. Die Schönheit der Malerei des schwarzen Pferdes und der eisernen Rüstung ist etwas, das in diesem tonigen Stil der jüngeren Generation ohne weiteres prachtvoll herauskommen mußte. Was aber durch die ideale Rittergestalt an poetischem Gehalt entfaltet werden sollte, bleibt matt gegenüber Böcklins Abenteurer. Ein heiliger Georg, der den Drachen getötet hat, hat unglückseligerweise den Helm abgenommen und zeigt uns nun das Gesicht eines Bauerntölpels, dessen höhere symbolische Bedeutung doch nur denen etwas sagen wird, die in der deutschen Michelhaftigkeit eine besondere Nationaltugend sehen. So wird man auch in den Naturwesen, in denen sich die Lebenslust der Zeit in idealster Form darstellte, in jenen Faunen und Satyrn und Meerwesen bei Thoma immer nur Menschen mit künstlich angehefteten Attributen sehen. Es fehlt die Glaubwürdigkeit, die Böcklin seinen Fabelwesen mitzuteilen versteht.

Überhaupt lag diesem stillen Künstler und diesem Stil der Stille weder das Pathos noch die rauschende Bewegung. Drei Meerweiber, die in der Mondnacht Reigen tanzen, nixenhafte jugendliche Frauengestalten, sind in ihren Bewegungen ganz konstruiert und zum Ornament geworden. Unerträglich aber wird das Konstruierte, Akademische der Bewegung, wo es in Zusammenhang mit realistischen Themen tritt. In einem Kinderreigen von 1872 wandelt Thoma das Zeitthema des Reigens in einem Tanz von Dorfkindern ab. Wieder bleibt man an der schönen sorgfältigen Zeichnung aller Einzelwesen haften, besonders des

Mäddhens in der Mitte, und an der prachtvoll-schwärzlichen tonigen Art, mit der die schlichten Bauernkleider gemalt sind. Aber die Bewegungen sind steif, die Glieder hängen in der Luft. Auch die raufenden Buben von 1872 sind ja ein Thema der Gründerzeit; Kampf, Kraftentfaltung, Leben und Bewegung. Aber hier werden die Dorfjungen nicht durch den Kampf heroisiert, sondern wir sehen nur die Stilisierung einer Straßenszene, die diese Stilisierung nicht verträgt. Besonders in der oberen Gruppe sind alle Glieder in fühlbarer Absicht in die Bildebene gerenkt und sichtbar gemacht. Dabei ist die Malerei schwarzer, kupferner und weißer Töne in den Anzügen, den Gesichtern und Hemdsärmeln von höchstem Schmelz und Adel.



Partenkirchen, Frau Hofkapellmeister Balling *Mit Genehm. der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart*

HANS THOMA: ST. GEORG (1889)

Eine gewisse abstrakte Stilisierung mischt sich selbst in einige seiner Landschaften hinein, besonders in der Zeichnung feinen Wellengekräusels, wie in dem schönen Bilde des Rheinfalls bei Schaffhausen, wo eine von leichten, rüschenartig gezeichneten Wellen gekräuselte ebene Wasserfläche herangeht an einen Hügelabhang, dessen breite Trapezfläche fast geometrisch klar umgrenzt ist. In dem berühmten Bilde „Badende Knaben“ hat das Formloseste und Beweglichste, das Sprühende und Zerstäubende eines Wasserfalls durch die unauffällige zeichnerische Behandlung der Wasserrinnen inmitten der Felsen und die wahrhaft monumentale Behandlung des Tonkontrastes weißen Wasserschaumes zu tiefem sattem Felsenbraun absolute Ruhe gewonnen, aber man würde das Stilisierte des Bildes nicht als solches merken, wenn nicht die Bewegungen der nackten Knaben wieder zu ostentativ zurechtgerückt wären. Hat man aber bei Marées' akademischen Posen die Empfindung, daß er von dem idealen Prunkstil der Älteren herkommt, und den letzten Schritt in die Verklärung des Alltäglichen und Realen hinein zu tun zögert, so bei Thoma, daß er in letzterem ganz zu Hause ist, und ihm diese ideale Kunst als etwas Äußerliches anhängt.

Die konstruierte Körperzeichnung läßt diese Bilder dem Nazarenertum in der Malerei näherkommen, als es sonst der Zeit eigen ist, die an sich ja eine ähnliche Restauration des Monumentalen anstrebt wie die Nazarenerzeit. Das zeigt sich besonders in Thomas reli-

giösen Bildern, in denen er sich nicht auf das Thema des andächtigen Bibellesers beschränkt, sondern die heilige, verehrungswürdige Person Christi, wenn auch gern in Verbindung mit einem Gläubigen – Nikodemus, die Samariterin am Brunnen – hereinzieht. Hier quält er sich vergebens, die Rhetorik überlegener, geistiger Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen, und in späteren Bildern, besonders einer Versuchung Christi, überträgt sich auf den Beschauer die Not des Künstlers, mit Hilfe der Idealisierung des bekannten Christustypus, die immer nach der Seite des Sanften und Schmachtenden hin ausfällt, und mit idealer, von reichen Falten durchwogter Gewandung die höhere Bedeutung zu gewinnen. Wie die Nazarener gelangt auch er hier nicht über den Naturapostel hinaus.



Karlsruhe, Kunsthalle *Mit Genehm. d. Verlagsbuchhandlung E. A. Seemann, Leipzig*

HANS THOMA: BERGPREDIGT (1908)

Obwohl von einer eigentlichen Entwicklung bei Thoma weniger als bei Böcklin, der ja auch fest im Monumentalstil der 70er Jahre verankert ist, nicht die Rede sein kann, da bestimmte Motive in stereotyper Form in allen Jahrzehnten seines späteren Lebens wiederkehren, so ist er doch nicht ganz von dem Geist der Folgezeit unberührt geblieben. In den 80er Jahren sind es weniger die realistischen Gegenstände, die an dem Streben der Zeit teilnehmen, als die idealistischen, die wie bei Marées und Böcklin eine gewisse Erstarrung zu immer plastischerer Zeichnung und formalerer Pose annehmen. Das Beste dieser Art ist wohl jener Proteus, der in sich zusammengesunken dasitzt, umgeben von Robben, das Ganze fest und massig wie eine Bronzegruppe. Fataler sind jene Bogenschützen, die an den Rand der Bühne treten und ihre Glieder in rein akademischer Weise emporstrecken. Aus diesem Bilderkreis ist dann der große Wandfries der Pringsheimschen Villa (1890) hervor-

gegangen, wo die Wand mit Hilfe von dünnen Bäumchen laubenartig geöffnet und doch architektonisiert ist, und nun nackte und ideal gewandete Figuren am Rande des Bildes aufrecht



Frankfurt a. M., Dr. G. Hesse *Mit Genehmigung des Verlags F. Bruckmann A.-G., München*

HANS THOMA: OBERRHEIN BEI SÄCKINGEN (1874)

stehen und sich dem architektonischen Gefüge einordnen. Das gefälligste der Bilder, eine Gruppe Musizierender, zwei Jünglinge neben einer sitzenden Frau, schließen sich dem Kreis dekorativer Bilder von Feuerbachs Musikanten und Marées' Werbung an. Auch hier ist das Bemühen, durch ein solches belebendes Moment wie das Musizieren das bloß Repräsentative zu überwinden. Zu den 90er Jahren leitet die zweite Redaktion des Dorfgeigers über, wo die gelöstere Haltung, der schwärmerische Blick und die stimmungsvolle Mondscheinsituation das lyrische Element verstärken. Dem entspricht das Hereinziehen von Lichtvisionen in einen späten Christuszyklus von mystischer Haltung. Vor allem aber bemerkt man in den Landschaften der letzten Zeit eine Hinwendung zu hellerer, sonnigerer Stimmung und lichtvollerer Farbe, eine Einwirkung, die auf Rechnung des Impressionismus zu setzen ist, dem Thoma im ganzen so wenig verfällt, wie Böcklin oder der Künstler, der in der Heroisierung des Schlichten durch die Qualitäten einer guten Malerei und sorgfältigen Bildkomposition am entschiedensten sich beschränkte und auswirkte, wie Leibl.

Wilhelm Leibl (1844–1902)

Von den deutschen Malern hat keiner es wie Leibl verstanden, einfachste Charaktere natürlich darzustellen und ohne jede Repräsentation von seiten der Figur allein durch die künstlerische Behandlung des Bildes in eine höhere Sphäre zu erheben, so daß wir, bezwungen von dem vollendeten Inhalt des Bildes in Komposition, Schönheit des Tones und Sorgfalt der Ausführung, den dargestellten Personen etwas von jenem tiefen Respekt entgegenbringen, den uns die Malerei abnötigt. In der Wahl der Stoffe, der Realistik des Inhalts steht er Thoma nahe. Auch bei ihm trifft die Tendenz der Zeit zum Einfachen, Natürlichen mit der Einfachheit seiner Natur zusammen. Ein Hüne von Körperkraft, schätzte er die physische Betätigung dieser Kräfte und ließ sich unter Bauern nieder. Diese Flucht aus der Stadt hat auch bei ihm etwas von dem Drang der Zeit, ein idealeres, ungebrocheneres, kraftvolleres Leben zu führen. Sein eigentliches Stoffgebiet sind Bauern in ihrer Umgebung, und ein wirklich vergeistigtes, tiefes Porträt in psychologischer Hinsicht gibt es auch von ihm nicht; auch ist er kräftiger als Thoma, läßt sich weniger leicht rühren. Aber indem er scheinbar an dem Technischen seiner Kunst in beständiger Selbstkontrolle und Selbsterziehung arbeitet, entwickelt er sich in Wirklichkeit beständig nach der Seite des Künstlerischen. So malt er Bauern, aber nicht bäurisch, sondern höchst kultiviert, und in der Stilisierung und Idealisierung der Bauern Defregger verwandt, unterscheidet er sich von diesem älteren Künstler darin, daß der poetische Gegenstand nichts, die Behandlung alles wird. Dinge, wie die feinste Abwägung der Töne zueinander, des Verhältnisses der Figuren zum Ganzen der Bildfläche, der Entfaltung einer Silhouette auf dem für sie bestimmten Grund gehen stets voran, und so kommt es, daß er künstlerisch in vieler Hinsicht Marées nahekommt, und daß eine imponierende Einheitlichkeit und schrittweise Entwicklung in seinem Werke sich zeigt, ein Aufstieg, der imponiert. Er beginnt mit dem Münchener schwülen Galerieton, mit äußerlicher und lebhafter Erregung, dann kommt Paris, die Schwärzung, das Realistische des Tones und die auflösende Technik, die er mit der Konsequenz seiner ernsten Natur bis zum äußersten treibt an Gegenständen, die an sich ruhig, stillebenhaft angeordnet und aufgefaßt sind. Und nun beginnt erst das eigentliche Werden, das Sich-Zurückfinden, so darf man es wohl bei Leibl nennen, indem fast jedes Bild einen Schritt weiter führt zur Gegenständlichkeit, Räumlichkeit, Inhaltlichkeit und Klarheit.

Unter seinen frühesten Bildern ist ein Studienkopf von 1866 jenen Stimmungsköpfen verwandt, durch die der Stimmungsnaturalismus der 50er Jahre das Porträt ersetzte. Von Menzel gibt es ganz ähnliche Köpfe. Ein gewisses psychologisches und malerisches Raffinement liegt in dem Kontrast tief beschatteter Augen zu der Helligkeit der intensiv beleuch-

teten Stirn und des weißen Bartes. Das Bildnis des Vaters aus demselben Jahre ist in der Haltung und Durchführung abgeklärter, nur der warme, gelbliche Galerieton und die psychologische Intensivierung der Augen, die eine Spur von Wehleidigkeit in den Ausdruck hineinträgt, enthalten Elemente des Porträtstiles, mit dem Lenbach sofort Aufsehen machte.

Mehr im Geiste der 50er Jahre sind jene Frühbilder gemalt, in denen starke, momentane Inanspruchnahme des Seelenlebens sich in plötzlichen Gebärden äußert, so daß sich hier die Deklamation des psychologisierenden Historienbildes mit intimer Charakteristik verbindet und auf Leibls Lehrer oder Anreger in München, Ramberg und Piloty, hinweist. Es sind die Bilder des Schauspielers, der in Hemdsärmeln im Lehnstuhl sitzt und seine Rolle deklamiert, und der „Kritiker", zweier Maler, die eine Zeichnung besichtigen; der eine, der Besucher in Mantel und Hut, ist sofort von dem Werk ergriffen und demonstriert mit vibrierender Hand, was ihn daran bewegt, der andere folgt ihm höchlichst interessiert mit dem Blick über die Schulter herüber. Aber es ist auch nicht zu übersehen, wie schon in diesen Bildern eine gewisse Flächendisposition ruhiger Art durchbricht, in der Verteilung der Helligkeiten um die weiße Hand im Mittelpunkt des Bildes, indem links oben ein Bild an der Wand, rechts unten ein Krug einerseits, das Blatt in der Hand des Mannes und die Blätter auf dem Stuhle links andrerseits sich diagonal entsprechen.



Köln, Frau A. Joest *Mit Genehmigung von F. Hanfstaengl, München*

WILHELM LEIBL: KRITIKER (1866)

Es sind Elemente jenes dekorativ die Fläche teilenden Stiles der 60er Jahre, der auch bei Leibl die Unruhe gegenständlicher Art bald überwindet. Zeugnis dafür ist die Kokotte von 1869. Das sinnlich Weiche dieser Malweise, das Schummrige des Helldunkels geht gut mit der Sinnlichkeit dieser weichen Formen, dieses Gesichts, dieser Hände zusammen. Aber das Bild bringt auch den neuen Stil. Es wird flacher, unräumlicher und ganz ruhig in der Flächendisposition. Die drei Helligkeiten der Haut und der Tücher halten alles zusammen, wie drei in die Wand geschlagene Nägel, an denen man eine Sache befestigt. Dazwischen entfaltet sich harmonisch das reiche Schwarzbraun des Kleides, ringsherum die



Köln, Wallraf-Richartz-Museum Mit Gen. d. Photographischen Gesellschaft, Berlin
WILHELM LEIBL: KOKOTTE (1869)

gedämpften dunklen Teppichfarben. Rot, Grün, Blau. Die Feinheit und der Schmelz der Töne sind außerordentlich. Die bequeme Pose der Dame aber, daß man das Bild Siesta nennen könnte, und die weiche, sinnliche Atmosphäre sind das realistische Gegenstück zu jenen Idyllen Böcklins, in denen auch von Liebseligkeit gern die Rede war. Und wie dort Blüten und Ranken die Figuren umgeben, so hier das reichere Farbenspiel des Teppichs die Figur in ihrer diskreten Färbung. Aber während dort die Figur hell in festlichweißen Gewändern oder in strahlender Nacktheit sofort die Hauptsache wurde, die Blütenranken ein heiterer Schmuck blieben, ist hier die Figur dunkel vor dem Helleren entfaltet, so daß der Hintergrund weniger auffällig der Person dient. Daher überwiegt dort der persönliche Gehalt, hier der malerische, dort Stimmung im menschlichen Sinne, hier mehr im musikalischen. Die feine Abstimmung aller Töne wird zu einer diskreten Begleitung des Lebens.

Und nun geschieht das Eigentümliche, daß die Flächendisposition in den Bildern immer strenger, dagegen die Technik plötzlich von ausladender Breite wird und sich vollständig zersetzt, so sehr, daß die ruhige Bildauffassung mit dieser Technik kaum noch harmoniert, so daß ein ganz neuer Anfangspunkt für die Entwicklung gegeben ist. Denn diese geht in den 70er Jahren dahin, die Person immer mehr von der Fläche zu lösen und zum Hauptfaktor der Komposition zu machen, zugleich aber in der Technik immer fester und formenbestimmter zu werden.

In dem Bild der alten Pariserin ist die Technik ganz aufgelöst und flockig. Abgesehen aber von dieser Patzigkeit des Farbenauftrags sind lauter zarteste Dinge in diesem Bilde ausgesprochen. Eine alte Frau ist dargestellt mit hageren Formen, deren Schmächtigkeit einen rührend zerbrechlichen und schüchternen Eindruck macht. Ein tiefer Ausdruck liegt in den verwitterten schmalen Zügen und der dünnen Linie des herb geschlossenen Mundes, von der eine feine Gramesfurche zum runzligen Hals hinabzieht. Die Hände sind schlank und fein, und die Finger schieben sich eng aneinander, daß die Schlankheit der Hand erst recht betont wird. Und doch klemmen sie sich bei dieser Haltung, als ob sie von

Arbeit steif geworden sind und die Fähigkeit, sich elegant zu krümmen, verloren haben. Malerisch steigert sich die Feinheit der Töne, sie werden stumpf und liegen alle in der Farbenskala eng zusammen, braun, gelb, rotbraun. Die Art, wie die Umrisse der Frau in der Fläche sich halten, hat in der Feinheit nur bei Whistler ein Gegenstück. Die rauhe, auflösende Technik wirkt durch die Unbestimmtheit, das Ahnenlassen, dem Eindruck nicht entgegen, zumal das Zitterige des Alters in dem Modell ihr entgegenkommt. Diese Malerei voller Raffinements macht, daß man in der Erinnerung einen Eindruck behält von einer alten aristokratischen Dame in vornehmer Haltung mit feinen, nervösen Zügen.



Köln, Wallraf-Richartz-Museum Mit Genehm. d. Photographischen Gesellschaft, Berlin

WILHELM LEIBL: ALTE PARISERIN (1869)

In den Porträts dieser Jahre dringt durch die aufgelockerte Oberfläche das kräftige Erfassen der Persönlichkeit hindurch. Ganz ein Gegenstück zur Pariserin ist das Porträt des Bürgermeisters Klein. Die Figur ist rein frontal vor uns aufgepflanzt, scharf begegnen sich Licht und Schatten auf dem Nasenrücken und betonen die Symmetrie und monumentale Unerschütterlichkeit in der Haltung. In der Charakteristik des Kopfes herrscht eine Sicherheit, im Blick der Augen eine Ruhe, daß in allem das Ehrenhafte eines einfachen bürgerlichen Charakters durchdringt. Aber die Malerei ist locker wie Spreu im Winde.

Der nächste Schritt zur größeren Formenbestimmtheit ist der, daß Leibl die breiten, lockeren Striche zu einem rationellerem System des Flüssigmachens der Oberflächenstruktur ausbildet. Er setzt die Pinselstriche mit breitem, borstigem Pinsel kurz auf, drückt gewissermaßen den Pinsel nur aus und setzt die nächsten Striche in andrer Richtung dagegen. Das Borstige des Pinsels gibt jedem Strich etwas Gerieftes, Rauhes, die verschiedenen Richtungen dieser Riefen der einzelnen Striche teilen jedem Strich derselben Farbe doch eine andre Nuance der Lichtbrechung mit. In den Tönen verliert sich mehr und mehr das dunstige Braun. Sie werden schwärzer, kühler und frischer. In die Helligkeiten des Fleisches mischen sich kupferne Töne eines feinen Rot. Leichte bläuliche Töne im Schatten wehen kühlend dagegen, so daß ein ungemein zarter Schmelz der Oberfläche daraus entsteht. Die Unbestimmtheit der rauhen Pinselstriche möchte man mit dem Staub auf Schmetterlings-

flügeln vergleichen. In dieser Art ist die hünenhafte Gestalt des Herrn Pallenberg gemalt. Sein kräftiger Kopf ist von klobiger Kugligkeit, die Oberlippe wie von einem Pavian, glatt rasiert, unter dem Kinn die Fischerfrese. Der Blick ist so momentan, als trete man eben vor die Person. Und doch ist ein gewisser Kontrast zwischen der bärenhaften Person, deren eine Faust den Handschuh wie einen Geldsack umkrampft, und dem blühenden Kolorit nicht zu leugnen. Im Porträt des Malers Trübner ist dies Blühen des Fleischtones noch gesteigert, die Oberfläche ist noch flaumiger, zarter geworden. Aber die hellen, wässerigen Augen, die geschwungene Haartolle ergeben mit dieser einschmeichelnden, aber charakterlosen Technik die Sonntagserscheinung eines Kommis.



Berlin, H. Nabel *Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin*

WILHELM LEIBL: DER MALER SCHUCH (1876)

Das bedeutendste Bild dieses Stiles wäre die Tischgesellschaft geworden, wo Leibl eine Gesellschaft von vier Figuren thematisch um einen Tisch, künstlerisch um die zentrale Helligkeit einer Zeitung gruppieren wollte, um ganz wie Marées mit Hilfe der schönen Malerei und der ruhigen Gruppierung ein feierliches Gefühl bedeutender Existenzen im Raum zu wecken. Das Bild ist unvollendet, und eine so reiche Figurengruppe nimmt Leibl erst beträchtlich später mit den Dorfpolitikern wieder auf, so daß man vermuten könnte, daß Leibl für die Monumentalisierung eines solchen Gruppenbildes sich das Problem gleich zu kompliziert gestellt hatte. Jetzt geben die Unvollendung und die auflösende Malerei dem Bilde ein Aussehen, als ob sich jemand, als es noch frisch war, daraufgesetzt hätte.

Leibl geht zur Einzelfigur zurück, um Stufe für Stufe den Kreis weiterzuziehen. In den Bildnissen des Freiherrn Max von Perfall und des Malers Schuch hat sich die Oberfläche geglättet. Mit wundervoller Zartheit werden die reichen Formen, die das Auge umspielen, modelliert, und wird die Muskulatur des Gesichts und der Hände abgewandelt. Die hellen Flächen erscheinen fast schattenlos bis auf das dunkle, jetzt sehr fest und ruhig blickende Auge. Im Bildnis Schuchs scheidet sich das Gesicht vom Grund nur wie der Spiegel klaren Wassers von einem durchsichtigen Glas, in dem es dargeboten wird. Staunen erregt es, wie die Brillengläser ohne Metallfassung vor den Augen schweben und den Blick dahinter noch

schärfer machen. Mit dem Voluminöserwerden der Form wird auch die flächenhafte Disposition durch eine bewegtere, lebensvollere Haltung abgelöst. Der alte Freiherr, der Typus eines alten Obersten oder Generals, breitschultrig und mit mächtigem Vollbart, wendet energisch den Kopf zum Bilde heraus, während er mit dem linken Arm die Stuhllehne in weit ausholender Bewegung umfaßt.

Jetzt ist Leibl vorbereitet für die plastische Form und den statuarischen Aufbau, die das Ideal der 70er Jahre bilden. Ein Porträt ist es zunächst, das er in diesem Sinne zu einem monumentalisierten Figurenbilde ausgestaltet, das Bild des jüngeren Herrn von Perfall, genannt „Der Jäger". Der flächige Hintergrund ist überwunden, endlos breitet sich der Raum in die Tiefe im ruhigen Wechsel dunkler, grüner Flächen des Landes und hellerer von Wasser und Himmel, und auf diesem horizontalen Terrain baut sich die Figur in ragender Stattlichkeit auf, mit jener Einfachheit und Klarheit der Gegensätze des Bodens und der Gewächse, wie sie Marées auch theoretisch formulierte. Nur ein Baum, eine Weide, erhebt sich neben dem Menschen, aber um sich in Silhouette und Gegenneigung ganz der Figur zu unterwerfen und durch die Folie ihres feinen, wispernden Laubes den Kopf ruhiger und bedeutender erscheinen zu lassen. Die Glätte der Malerei läßt jetzt keine Einzelheiten verschwiegen bleiben. Am Schloß der Büchse, an den Schnüren der Lederhose kann man die Durcharbeitung des einzelnen bewundern. Warum fällt das Bild trotzdem nicht in Einzelheiten auseinander? Weil es durch und durch komponiert ist und trotz aller scheinbaren Natürlichkeit ein Gegenstück bildet zu Böcklins idealster Komposition, Triton und Nereide. Es ist hier dieselbe Anorduung eines plastisch sich aufbauenden, sehr im Gleichgewicht gehaltenen Körpers auf einer klar und eben in die Tiefe gehenden Fläche, dieselbe latente Kraft in der reliefmäßig klaren Pose des Jägers mit dem über die Schulter gehenden Blick wie bei den Tritonen. Selbst der Gegensatz des Dunklen, Aufgerichteten, Angespannten zu dem Hellen, Liegenden davor, hier dem Hund, fehlt nicht. Dann erst kommt der Gegensatz der Generationen. Bei Böcklin das Festliche, Bedeutende, hier das fein Zurückhaltende,



Berlin, Nationalgalerie *Mit Genehm. d. Photographischen Gesellschaft, Berlin*
WILHELM LEIBL: DER JÄGER (1876)



Berlin, Nationalgalerie *Mit Gen. d. Photographischen Gesellschaft, Berlin*

WILHELM LEIBL: DACHAUERIN MIT KIND

Vertraute, mehr Schönheit des Tones vom Grau und Grün als Farbenpracht, dort die Genialität der Erfindung, hier die Sorgfalt der Durchführung.

Es folgt nun eine Reihe von Bildern, von denen jedes ein Meisterwerk der Malerei und Leibls darstellt und jedes einen Schritt vorwärts führt in der Aufgabe, die Leibl seinem Können und seiner Natur stellt, dem Künstler aber die Zeit gestellt zu haben scheint, so sehr ist alles in ihnen Ausdruck einer notwendigen Bestimmung und Ewigkeitswert geworden. Von dieser Reihe, Dachauerin mit Kind, Dachauerinnen in der Schenke, Dorfpolitiker, Frauen in der Kirche, gehen die ersten zeitlich und stilistisch hinter das Jägerbild zurück. Deshalb sind die Dachauerin und das Kind noch sehr locker gemalt, an den Konturen verschwimmend, aber verschmolzener als die Pariserin und völlig klar im Ausdruck. Die diagonal abfallende Silhouette betont noch die Fläche stark. Wundervoll ist der Reichtum der Töne im Schwarz und der graue Silberton des Gehänges auf der Brust. Der Hintergrund ist hell, eine klare, weiße, nur von bläulichen Schatten überhauchte Fläche, auf dem sich die Silhouette der Gestalten sehr entschieden absetzt. Wichtig ist es, zu sehen, wie die weiche, schillernde Art der Töne dem Gesicht der Frau etwas Elegantes, dem Kind etwas Nervöses verleiht, und wie sich eine repräsentierende Note fast wie auf Lenbachschen Porträts bemerkbar macht, obwohl eine motivische Verbindung zwischen den beiden leicht möglich gewesen wäre. Man denkt zugleich daran, daß Leibl in den 60er Jahren auch Porträts in der Art des Van Dyck gemalt hat.

Eine Handlung, die die Figuren zueinander in Beziehung setzt, ist vorhanden in den beiden Bäuerinnen in der Schenke und mit böcklinschen Wirkungskontrasten malerisch verarbeitet. Das ernste Gesicht der Jüngeren ist verdunkelt, verschleiert, und vor hellem Grund abgehoben, das freundlich lächelnde der Älteren ist hell, strahlend und vor die dunkle Holztäfelung gestellt. Die Malerei ist noch sehr weich, auch noch sehr um ihrer selbst willen da, die helle Wandfläche ist leicht bewölkt von bläulichen Schatten, die sich von rechts nach links verdunkeln, die feinen Harmonien von Schwarz und Silbergrau und

mattem Kupferrot wirken für sich wohltuend. Ein heller Krug zur Linken, ein dunkles Bild zur Rechten lenken die Aufmerksamkeit von den Figuren auf die Bildfläche im ganzen. Dem herrschenden Schwarz der rechten Seite ist in einem Bierglas eine kleine Fläche kupfernen Rotes beigesellt. Ihm entspricht symmetrisch zur Linken ein rotes Kissen. So fein berechnet ist die farbige Komposition des Bildes, dem man bei seinem Erscheinen Häßlichkeit vorgeworfen hatte.



Berlin, Nationalgalerie *Mit Genehm. d. Photographischen Gesellschaft, Berlin*

WILHELM LEIBL: ZWEI DACHAUERINNEN (1875)

Die Dorfpolitiker sitzen hintereinander in einem klaren, räumlichen Winkel. Die Personen sind nicht nur durch die bildmäßige Komposition, sondern auch psychisch verbunden. Jeder Kopf ist ganz durchgearbeitet. Die beiden letzten, die am weitesten von dem Interessepunkt entfernt sind, am stärksten, ein paar Prachtköpfe. So geht die Aufmerksamkeit über das ganze Bild, und der angestrengte Blick dieses letzten, blödesten der Gruppe spannt wie die Sehne eines Bogens Anfang und Ende zusammen. Die Malerei ist sehr viel glatter und eingehender als bei den Bäuerinnen. Der weißen Wand entspricht in der entgegengesetzten Ecke die helle Schürze des Bauern, und das Papier und die roten Westen sorgen dafür, daß über die ganze Fläche stärkere Farbenakzente verstreut sind. Der Kontrast tritt auch hier an Stelle der weichen Tönung. Die Formen und die einzeln bis auf die Nähte durchgezeichneten Falten, am besten bei dem Manne im Profil, auf dessen Gesicht die Stoppeln zu zählen sind, interessieren mehr als die Farbenreize. Es geschieht wenig, man sieht nicht zu, man sieht an. Es ist nicht mehr Anekdote im Sinne der Biedermeiermalerei, weil jede Physiognomie, jede Gebärde und Haltung eine charakteristische, die andern ergänzende oder zu ihr kontrastierende Rolle im Gesamtbilde spielt. Wundervoll ist die Gruppierung der vier Hände um das Schriftstück.

Daß die Charakteristik in den Physiognomien etwas zu weit getrieben ist, der Ernst und die Würde der Figuren nicht denen der Malerei ganz entsprechen, und die starke Gespanntheit der Mienen uns noch etwas nach dem Grunde der Spannung fragen läßt, bewirkt, daß das Bild überboten wird von den Bäuerinnen in der Kirche, dem absoluten Höhepunkt der Malerei Leibls und der realistischen Richtung der 70er Jahre. Hier geht nichts mehr



Berlin, E. Arnhold — Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

WILHELM LEIBL: DORFPOLITIKER (1876/77)

vor. Keine Handlung, Zustände sind hier dargestellt, andächtige Frauen, die sich nicht stören lassen. Sie sind nicht für den Betrachter da, aber wie in der Natur ist es auch niemandem verwehrt, hinzusehen. Auch die Glätte, die Genauigkeit des Malens ist auf ihrem Höhepunkt. Darüber hinaus geht es nicht mehr. Jedes Karo des Kleides ist genau beobachtet, jede Linie ist fest gezeichnet, auf dem Brusttuche sind die Blumen wie frisch gestickt. Das ist nicht mehr die Sauberkeit der Generation von 1830, hier ist etwas Makelloses. Drei Jahre hat Leibl an dem Bild gemalt, immer in der Kirche, immer vor dem Modell, und doch ist nichts an dem Bilde zufällig und einfach gegeben. Das Bild hat Stil bis auf die Fasern im Holz. Wie wundervoll die geschnitzte Holzbank im Schatten gemalt ist, so wirklich, daß man sie anfassen möchte, das Holz in der Hand fühlen möchte! Allein für sich wäre sie eine kapitale Malerei, aber im Bilde erfüllt sie wie ein alter Kirchendiener den Zweck, die Personen zurückzuhalten, in den Raum hineinzudrängen. Die Figuren sitzen hintereinander, in Hebung, Senkung, Hebung, einem Rhythmus, der Anfang und Ende betont, aber doch die Mitte isoliert und auszeichnet. Der Grund ist wie schon öfter zweigeteilt, dunkel, um vorwiegend Helles zu foliieren, hell, um Dunkles aufzunehmen, aber der Teilstrich hier ist mit dem Lineal gezogen, so scharf wie die Konturen, und er trifft wieder den Scheitel der mittleren Frau. Die Ungleichheit der Flächen unterstützt die Perspektive, das Gehen in die Tiefe, und man sieht deutlich, die Bewegung der jungen Person vorn ist nur ein Auftakt, eine Andeutung dessen, was sich bei der mittleren mit Heftigkeit vollzieht, des inbrünstigen Einknickens des Körpers, des Aufnehmens des Buches. Bei der Frau zuhinterst richtet es sich wieder gerade, fest beschlossen sitzt das ruhige Profil auf der Fläche – wie ein Amen. Eins sieht man an den drei Köpfen, was die strenge Zeichnung, das Unmalerische erreicht hat, Charakter. Das sind endlich Bäuerinnen, und die ganze Um-



Hamburg, Kunsthalle *Mit Genehmigung des Verlages J. J. Weber*

WILHELM LEIBL: DIE DREI FRAUEN IN DER KIRCHE (1881)


Köln, Wallraf-Richartz-Museum Mit Genehm. d. Photographischen Gesellsch., Berlin

WILHELM LEIBL: IN DER KÜCHE (1898)

ständlichkeit, Langsamkeit und Gründlichkeit des Psychischen der Personen ist in dieser Malerei schon enthalten. Auch die Farbe ist charaktervoll, dieses schüchterne Blau bei der Jüngsten und das reizlose, handfeste Braun daneben. In diesem Bild aber kehrt man immer wieder zu der alten Frau in der Mitte zurück, so hell und sonntäglich auch Schürze und Tuch der Jüngsten winken. Das Gesicht, die Hände dieser betenden Alten sind gesättigt von Charakter. Wunderbar packend gehen die tiefen Falten an der Backe herunter und biegen zum Mund um. Und ein ebensolches charaktervolles Herabziehen ist das Fließen der Linien des gestreiften Kleides, jede einzelne Linie möchte man von neuem in ihrem herb gebrochenen Verlauf verfolgen. Eigentümlich ist es, wie durch diese Verbindung die Lebensfalten im Gesicht sich objektivieren, Linie werden, und die Linien des Kleides eine erhöhte Bedeutung empfangen. Wie schön, daß auch auf dem Kniebrett die Bewegung nicht einfach abbricht, sondern mit den Maserungen des Holzes in der Ebene verläuft.

Daß Leibl es vermochte, Bilder, in denen jahrelange künstlerische Arbeit steckte, zu zerschneiden, weil ihm das Gesamtresultat nicht genügte, zeugt von der Stärke seines eigenen Willens und Charakters. Es ist das Schicksal, das er seinem größten Bilde aus den 80er Jahren, den Wildschützen (1882–1886) hat zuteil werden lassen. Es sollte ein männliches Gegenstück werden zu den Frauen in der Kirche, harte, feste Charaktere. Wie dort die


Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

WILHELM LEIBL: DIE WILDSCHÜTZEN

Bäuerinnen in der Konzentration ernster Andacht gegeben sind, so hier die Wildschützen mit der Waffe in der Hand, in der gespanntesten Aktion der Beobachtung und auf engem Raum zusammengedrückt. Daß aber das Bild nicht gelang, lag daran, daß er, von der figuralen Malerei herkommend, den Figuren zu nahegetreten war. Dieselbe Tendenz ist in diesem Bilde wirksam gewesen, die wir noch in den Bildern vom Anfange der 90er Jahre, Der Zeitungsleser (1891), Die Spinnerin (1892) und Bauernjägers Einkehr (1893) wiederfinden. Auch hier paßt sich die Figurenmalerei der 70er Jahre der Interieurdarstellung der 80er Jahre an. Der weichere Ton der Malerei wird zu feinem Schummer, der den Räumen Stimmung und Seele gibt. Auch die Stimmung selber wird beschaulicher und gelassener, Zeitungslesen, Spinnen und gemütliches Verweilen. Aber so wenig wie Böcklin, dessen Schaffen in den 80er Jahren eine ähnliche Wendung nimmt, vermag auch Leibl ein andrer zu werden, so daß er doch immer wieder von der Interieur- zur Charakterdarstellung hindrängt. Deshalb setzt er selbst in den tiefsten Räumen vorn, ganz nahe an den Bildrand, eine Hauptfigur, eine alte Frau, einen gealterten Mann, charaktervolle Typen, die er noch immer so sorgfältig durchbildet, daß sie für sich gesehen werden müssen und nicht mit dem Raum dahinter zusammengehen. Dadurch erscheint der Raum zuweilen übernatürlich tief, mit springender Perspektive. Nur die schummrigen Töne, die sich über die Figuren legen und die harten Runzeln in feine Helldunkelschatten mildernd eintauchen, binden die Figuren mit dem Milieu.



Basel, Herr La Roche-Ringwald — *Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin*

WILHELM LEIBL: DIE SPINNERIN (1892)

Im Verlauf der 90er Jahre verliert sich die Weite des Milieus wieder. Wie schon in Bauernjägers Einkehr rückten die Figuren wieder näher aneinander, aber doch nicht, um wie in den 70er Jahren zur monumentalen Gegenüberstellung von bedeutsamen Personen zu wer-

den. Vielmehr bleibt nur alles Räumliche unbestimmt, die Anordnung der Personen ist meist wie ein zufällig angetroffenes Beieinander zweier Personen. Mit der Zufälligkeit der Situation und Unbestimmtheit des Räumlichen nimmt auch der die Figuren umhüllende Schummer des Bildes immer mehr zu und füllt sich mit zusehends reicherer, wenn auch äußerst zarter Farbe. Helle, weiche Lichtflecken, die etwa von einem Fenster in der Tiefe her aus dem Dunkel emportauchen, nähern diese Bilder dem impressionistischen Stile der neuesten Malerei. Doch zergehen auch jetzt noch nicht die Figuren völlig in Dunst, und wenn es zwei Figuren sind, wie jener Bursche und das Mädchen in der Küche, löst sich die vordere noch immer etwas vom Grunde ab.



Köln, Wallraf-Richartz-Museum *Mit Gen. d. Photogr. Gesellsch., Berlin*

WILHELM LEIBL: MÄDCHEN AM FENSTER

Deshalb fassen wir Leibls Eigenart als Personendarsteller jetzt am besten im Porträt. Während aus der Zeit der Frauen in der Kirche ein Porträt wie das der Gräfin Treuberg durch die strenge Malerei und die lineare Komposition der symmetrisch von oben nach unten ziehenden Streifen des Kleides starr in Haltung und Blick geworden ist, und Köpfe jugendlicher Bäuerinnen durch die feste Malweise, knappe Einfügung in den Rahmen und großzügige Behandlung eines den Kopf zusammenfassenden Tuches eine Wucht und Typik gewonnen haben wie Meuniersche Bronzen, werden jetzt in den 90er Jahren die Köpfe weicher und seelenvoller, aber auch unbäuerischer. Die Zartheit der Malerei läßt sie kultiviert erscheinen wie auf Bildern von Zorn. Eine leise, schmachtende Art liegt in dem Ausdruck, eine sinnige Empfänglichkeit des Gemüts. Ein Mädchen am Fenster, das die Hand mit schüchterner Gebärde auf den Busen legt und mit seelenvoll feuchtem Blick uns anschaut, ist so verhauchend ins Dunkel gestellt und so zart von dem durchs Fenster einfallenden Licht umwoben, daß es unkörperlich wird wie der Hauch auf einer Glasscheibe. Es ist eine absolute Immaterialität des Stiles in Ausdruck und Technik ohne jede Subjektivität des Künstlers. Indem so die Kunst Leibls alles Problematische und Willkürliche vermissen läßt, bleibt doch bei seinen besten Werken immer die Frage, wie es möglich ist, daß ein Mensch das gemalt hat.

Vom Impressionismus zum Expressionismus



Die Auflösung der Natur und der Aufbau des Bildes

Der Umschwung, der sich in der Kunst der 80er Jahre gegenüber allem Vorausgehenden vollzog und eine neue Entwicklung einleitete, in deren Auswirkungen wir noch mitten darinnen stehen, erhält ein anderes Gesicht, je nachdem wir ihn betrachten in seinem Verhältnis zur unmittelbar vorausgehenden Kunst der 70er Jahre, der Gründerzeit, oder der ganzen Entwicklung, die die Darstellung der Natur im 19. Jahrhundert, seit den 30er Jahren genommen hatte.

Nach der großen, strengen Formenkunst, die wir selbst in den Werken eines Leibl zu einem sicheren, selbst Anlehnung an ältere Kunst – die Holbeins – nicht verschmähenden Stil emporwachsen sehen, scheint es, als ob die Kunst der 80er und 90er Jahre, des Freilichtrealismus und Impressionismus, ein Protest gegen die Form- und Personenverherrlichung der 70er Jahre sei zugunsten eines neuen, stärkeren Naturalismus, einer stärkeren Bindung von Menschen und Natur durch die Einheit der Atmosphäre, einer kräftigeren Zusammenfassung von Landschaft und Staffage durch ein Gewährenlassen des gesehenen Eindrucks. In der Tat, gegenüber der Bildkonstruktion der 70er Jahre erklimmt die äußerlich technische Leistung des Naturalismus, den Naturausschnitt unkorrigiert, als etwas vom betrachtenden und gestaltenden Menschen Unabhängiges, etwas schlechthin Gegebenes ins Bild hineinzunehmen, scheinbar ihre höchste Stufe. Weiter als in dieser Zeit scheint die Kunst, den zufälligen, augenblicklichen, gegenwärtigen und lebendigen Ausschnitt aus der Realität des umgebenden Lebens darzustellen, nicht getrieben werden zu können. Und damit scheint auch der große Abschnitt in der Entwicklung dieser Kunst der 80er Jahre bis zur Gegenwart dort zu liegen, wo dieses Geltenlassen des Gegebenen, dieses Sichbeeindruckenlassen vom Draußen, dieser Impressionismus abgelöst wird von einer neuen Stilkunst und einer fortschreitend zunehmenden Tendenz, die Konstruktion des Bildes und den Ausdruck, den der Künstler in seine Malweise wie in eine Sprechweise von sich aus hineinlegt, über das dargestellte, das naturgegebene Objekt triumphieren zu lassen. Impressionismus und Expressionismus scheiden die zwei Welten, von denen die eine noch ganz dem Naturalismus des 19. Jahrhunderts verpflichtet und verbunden zu sein, die andere vorwärts zu weisen scheint auf Ziele, über die man sich so wenig klar ist, daß man wieder alte Götter zur Rechtfertigung zu Hilfe zu rufen sich bemüht hat, die Kunst der Primitiven und neuerdings den Klassizismus.

Daß dennoch im Verhältnis zu der ganzen Entwicklung im 19. Jahrhundert auch Impressionismus und Expressionismus einen Gegensatz zum Naturalismus bedeuten, daß in diesem Gegensatz eine seit den 80er Jahren sich schrittweise weiterschiebende Vorwärtsbewegung zu einem gemeinsamen Ziele hin enthalten ist, das wird man begreifen, wenn man dieses Ziel sich vorausnehmend einmal klar zu machen versucht und deshalb mit dem Ende, dem Expressionismus, beginnt.

Nehmen wir die auffälligsten Erscheinungen des expressionistischen Bildes im Gegensatz zum naturalistischen, dann treten folgende Züge entscheidend heraus: daß das Bild eine Konstruktion ist aus Bildmitteln, Farbe, Linie, Fläche, also eine innere Angelegenheit der Prozedur des Künstlers, ein Produkt, an dem Material, Technik, Geist des Künstlers in erster Linie ihren Anteil haben, nicht das Modell, nicht die Natur. Es ist Produkt des schaffenden Geistes und der ausführenden Hand, nicht Darstellung eines Gegebenen, dessen Getroffensein, dessen Abbild das Produzieren vergessen läßt. Ausdruck in diesem Produkt bedeutet also nicht, was das oder die Dargestellten fühlen, ist nicht Gegenstand eines sympathischen Mitlebens mit dargestellten Menschlichkeiten, sondern ist eine Art des Malers, sich auszudrücken, ist wie der Tonfall eines Sprechers der Farben-Flächen-Linienfall eines Malers. Was wirkt, sind nicht die dargestellten Dinge, sondern die Art, wie sich der Maler Zeichen von diesen Dingen für sein Bild zurechtmacht, wie er sie begreift, nicht wie sie sind. Er stellt seine Begriffe von den Dingen dar, nicht diese selbst. Er vermittelt also nicht Gegenstände, sondern produziert Geist und muß sich durch diesen legitimieren.

Diese Begriffe der Dinge unterliegen nicht einem äußeren Zweck des Handelns wie Zeichen im Verkehr des Menschen, sondern richten sich nach der geistigen Idee des Bildaufbaues als sichtbarem Gehalt, dem Gebilde, und der Art des Künstlers, sich auszudrücken, seiner Sprache, seiner Handschrift. So entsteht an Stelle der Darstellung der Natur ein neues Kunstwerk, das als Produkt gewürdigt, als besondere künstlerische Ausdrucksweise begriffen, als sichtbares Gebilde mit eigener innerer Bildlogik hingenommen sein will. Alles das aber ist nur möglich, wenn der äußere Gegenstand, die Natur, zu Material, aus dem man etwas macht, herabgewürdigt wird, in die Konstruktion des Bildes hineingezwungen, vergewaltigt wird, in die künstlerische Ausdrucksweise des jeweiligen Produktes umgesetzt, verzerrt wird.

Auf diesem Wege zur Verzerrung der Natur, zur Versachlichung des Bildgehaltes und Verselbständigung des künstlerischen Ausdruckes ist der scheinbare Naturalismus der 80er und 90er Jahre, sind Pleinairismus und Impressionismus auch nur ein Schritt.

Es ist wichtig, sich klar zu machen, daß mit dem treffenden Abmalen, dem Kopieren des Modells, der in Wirklichkeit gegebenen Situation, der Begriff der Naturschilderung nicht erschöpft ist. Das getreue Abbild einer fürstlichen Pose, die der Dargestellte selbst dem Maler

vormacht, ergibt noch kein naturalistisches Bild. Natur bedeutet auch inhaltlich etwas, ein ungekünsteltes, menschliches Sichselbergeben ohne Berechnung auf äußere Wirkung und ein frei und organisch Gewachsensein im Gegensatz zu allem Gemachten. Beides, freies Wachstum und menschliche Nacherlebbarkeit, Mitfühlbarkeit, gehören dazu. Der Pleinairismus malt zwar ab, stellt Realität in bewunderungswürdiger Glaubhaftigkeit und Lebendigkeit dar, aber er entmenscht sie, entseelt sie. Die Realität, welche er schildert, ist die, die am weitesten von der Natur entfernt liegt. Es ist hier noch nicht der Ort, alle Mittel aufzuzählen, mit denen der Pleinairismus die Natur lieblos, seelenlos macht, sie entnaturalisiert. Nur zwei Inhalte seiner Darstellung seien genannt, die diese Abkehr von der Natur, die Entwürdigung der Natur bezeichnen: die Großstadt und die Werkstatt, die Geschäftigkeit und der Betrieb. Man malt noch nicht das Bild als ein geistiges Erzeugnis, als ein Produkt, aber man malt Menschen und Stätten, die, wenn wir uns in sie wie in Natur hineinleben, hineinfühlen, uns durch dieses Mitleben heranführen an das Produkt. Man macht noch nicht aus einem Bilde eine Arbeit, man malt den Arbeiter. Auf dem Umwege über die Natur gelangt man zur Unnatur. Zwei Momente sind es, die gleichzeitig auf die Selbständigkeit der Bildgestaltung an Stelle der Naturdarstellung und auf die Betonung des künstlerischen Ausdruckes an Stelle der Einfühlung in seelische Bedeutung des Dargestellten hinführen. Die Ertränkung der Menschen und alles Wesenhaften in der Natur im Fluidum zwischen den Dingen, in der optisch sehr lebendigen, bewegten, schillernden, aber seelenlosen Atmosphäre, und ein künstlerisch absichtliches Übersehen der Dinge, das technisch sich darstellt in einer auflösenden, skizzenhaften Technik. Diese Technik wirkt bereits als Ausdruck des Künstlers, geht nicht im Eindruck unter, selbst da, wo sie von Zeitgenossen als Schmiererei beschimpft wurde.

Der Impressionismus drängt das Gegenständliche stärker zurück und steigert die Oberflächenwirkung zu einem Fleckengewirr, das noch Natur bedeuten und von Natur dargeboten sein kann, von windgeschüttelten Bäumen, wellenbewegten Wassern, funkelnden Lampen und spiegelnden Pfützen, aber als farbige Symphonie, als Vibrieren von Lichtern und Farbenflecken wirkt. Nicht Natur tritt uns gegenüber, sondern optische Impressionen dringen in uns ein und werden von uns genossen. Noch ist es die Natur, nicht der Künstler, der das optische Material darbietet. Aber damit so die Natur aufhört wesenhaft zu sein, damit sie versachlicht, Objekt für die Sinne wird, muß die Natur anders gesehen sein als vorher. Das Sehen wird produktiver, stellt sich stärker auf die für das Bild geltenden farbigen Werte und Harmonien ein. Auch im impressionistischen Bilde, mag es noch so sehr nach der Natur gemalt sein, kann sich der Künstler nicht auf die Natur berufen, sondern muß sagen, „wie ich es sehe"! Die Zurückdrängung des Menschlichen in der Natur drückt sich in der Bevor-

zugung des Stillebens aus. Die Technik wird ebenfalls freier, kunstgemäßer, der Farbenfleck und die Farbenfläche werden selbständig gegenüber der modellierten Naturform.

Der Impressionismus tat so, als sei er ganz unproduktiv und alle seine Impressionen von der Natur geschenkt. Mit dem Zauberwort Natur rechtfertigt er sein Bild. Der Neo-Impressionismus geht einen Schritt weiter. Er konstruiert bereits und malt nach einem produktiven System: jeden von der Natur gegebenen Fleck zerspaltet er in ein vom Künstler gesetzes Fleckensystem. Er nennt es Analyse, beruft sich auf Naturwissenschaft, tut, als sei sein Auge ein Spektralapparat; in der Tat aber ist es Synthesis, Setzung, Erzeugung, Kunst, die er übt. Er erzeugt Flecken, wo keine sind, und er reinigt Farben, wo sie in der Natur sich trüben. Er setzt den Anblick von Natur in ein subtiles, unendlich zartes Farbengewebe um. Natur ist nur noch Ausgangspunkt, das Ziel ist Bild und farbiges Gebilde. Es ist ein konstruktiver Impressionismus. Das konstruktive System selbst hat etwas sehr wisssenschaftlich Logisches. Deshalb empfindet man noch nicht die Art des Künstlers selber, sich auszudrücken, darin, sondern Kunst als eine Regel gegenüber Natur als einer Individualität. Die Bilder wirken gekünstelt, gerade weil es noch Naturausschnitte sind, die in diesem farbigen System wie in einem besonders geschliffenen Spiegel aufgefangen scheinen. Dennoch hat gerade der Neo-Impressionismus die stärkste Bresche in das alte Verhältnis des Malers zur Natur, das darstellende, reproduktive gelegt.

Neben ihm geht eine andere Richtung einher, die schon den Gegenstand konstruiert und in der Wahl des Gegenstandes sich unabhängig macht von der Natur, eine Strömung, die zunächst nur die schon in der Nazarener-, in der Gründerzeit erlebte Restauration der Form und der erhöhten menschlichen Bedeutung bringt, Themen gesellschaftlicher Art, Tänze, oder religiöser und patriotischer Art, Heroen und Heilige. Aber wie schon in den 70er Jahren die Bildform die Lebensform zurückdrängte und das konstruktive Gerüst des Bildes sich mit ganz realistischen Inhalten vertrug, so wird auch jetzt die Architektonik des Bildes ein selbständiger Faktor, der nicht nur die Stellung des Gegenstandes im Bilde, sondern ihn selbst schon ergreift und zu einem Kunstgebilde werden läßt, wird eine Form, die nicht gewachsen und durch eigene Haltung des Dargestellten gefördert ist, sondern viel mehr auf Schöpfung des Künstlers beruht, eine Farbe, deren Fläche nicht vom Gegenstand gegeben, sondern vom Künstler aus der Gesamtflächenwirkung des Bildes herausgeholt wird. Die Figuren werden entkörpert zu einem teppichhaften, dekorativen System, oder erstarren zu einem architektonischen Aufbau. Das lebendig Naturhafte, das in den 70er Jahren so stark war, verschwindet jetzt vor einer rein formenschaffenden und farbenverteilenden künstlerischen Logik. Alles das geschieht in einer stark gesetzmäßigen Art, durch die das Dargestellte, in erster Linie Menschen, nicht gerade verzerrt, aber in eine bindende Stillogik eingezwungen

wird, daß wir bei jedem dieser Bilder an einen Zusammenhang mit einer sachlichen Aufgabe, Wandschmuck, Architekturfüllung, kurzum an eine dekorative Bestimmung denken müssen. Diese ist stärker als die neue Monumentalität, die in dem Dargestellten zum Ausdruck kommt. Menschen, die über den Menschen stehen müßten, werden in der Tat zu sachlichen Zwecken, zum Schmuck mißbraucht. Sie vertreten nicht ein Gesetz, sondern der Stil unterjocht sie und zwingt sie in den Bann der materialbedingten Schöpfung. So wird auch an dieser rückwärts gewandten neuen Monumentalkunst die fortschreitende Verselbständigung des künstlerischen Ausdrucks sichtbar.

Der Expressionismus erfüllte gegenüber dieser Formen- und Stilkunst, die das Groß-Menschliche wieder zu Ehren bringen wollte und es doch nur mit starker Vorherrschaft rein sachlicher konstruktiver Bildformen konnte, eine doppelte Aufgabe: dieses Menschliche und alles, was darin von Natur und Übernatur enthalten war, vollends zu zerstören und nur noch als Material für künstlerische Produkte gelten zu lassen. Das wird die deformierende Aufgabe des Expressionismus. Andrerseits liegt es ihm ob, das Bild von den Fesseln der Architektur und seiner dekorativen Bestimmung zu befreien, es wieder auf sich zu stellen und die mathematische Gesetzmäßigkeit aufzuheben, die wohl das Stilbild im Gegensatz zur Natur brachte, aber den Ausdruck des Schöpferischen beengte und noch immer die Verwechselung von Kunst- und Lebensform, von Bild- und Kultform nahe legte. Es galt, die Individualität, Freiheit und Selbständigkeit des Bildes wiederherzustellen, nicht als Individualität des Dargestellten, sondern der Darstellung, die Besonderheit und Einzigkeit zu suchen nicht in der Porträtgeltung des auf dem Bilde sichtbaren Wesens, sondern in der Einheit und Einzigartigkeit des vom Künstler erzeugten Gebildes und der Originalität seiner schöpferischen Ausdrucksweise. Nicht nur wie der Impressionismus vom Bilde einen Eindruck auf geschmeichelte Sinne zu erwecken, nicht nur Farbensymphonien zu komponieren, sondern Dinge so darzustellen, daß der Künstler sagt, wie er sie denkt und will, in Farben und Formen über ihre erregende Wirkung hinaus auszudrücken, daß ein Künstler hier etwas schafft und mit ihnen uns entgegenschreit, alle Aktivität und Kraft, die wir sonst aus dem Dargestellten nachfühlend entnahmen, jetzt hineinzulegen in den Ausdruck der Gestaltung selber, das ist der letzte Sinn des Expressionismus.

Salon-Idealismus und proletarische Milieuschilderung der 80er Jahre

Was sich schon bei den Koryphäen der 70er Jahre, Böcklin und Leibl, konstatieren ließ, daß ihr Stil in den 80er Jahren gemütlicher wird, nicht mehr alle Bedeutung der monumentalen Auffassung der Figur abgewinnt, sondern der Umgebung des Menschen, Raum und Helldunkel, und der Gesamtsituation einer im Raum zerstreuten Menge eine eigene Bedeutung zugesteht, das wird bezeichnend für die 80er Jahre überhaupt und der Stil der Künstler, die um 1850 herum geboren, ihre Lehrzeit in den 70er Jahren durchmachen, aber schon in den 70er Jahren eine von der der großen Monumentalkünstler grundverschiedene Gesinnung an den Tag legen. Liebermann und Uhde sind die führenden Persönlichkeiten. Scheinbar wird eine erneute sachliche Hingabe an die Natur die Losung der 80er Jahre, eine Abkehr von den Idealen einer den Menschen als erhöhtes Wesen in die Natur hineinstellenden Kunst. Der Mensch selber wird wieder als Objekt betrachtet, an dem nicht seine persönliche Qualität, sondern seine naturgegebene Existenz interessiert, und der Einzelmensch weniger, als das Beieinander von Menschen, die Menge. Wichtiger aber als die Menschen werden die Dinge, die ihn umgeben, Raum, Luft, das physische Milieu. Das ist etwas Ähnliches, wie es sich im 18. Jahrhundert zu Graffs Zeiten vollzog, und dann wieder in der Biedermeierzeit. Entscheidend aber für die 80er Jahre sind folgende Momente. Einmal eine Zurücksetzung des Menschen in ethisch-sozialer Hinsicht, daß alles Ärmliche und Proletarische das einzig Wahre zu sein scheint, und nur Elend oder gar Verkommenheit Anspruch auf Schilderung hat. Sodann eine Nichtachtung des Menschen in künstlerischer Beziehung, daß das Milieu den Menschen absolut zurückdrängt, und nur noch von ihm ein Wesen übrigbleibt, das in seiner Abhängigkeit vom Milieu interessiert, an sich nichts bedeutet. Daher gelangt in der Malweise diese Generation zu einem viel freieren malerischen Stil als das 18. Jahrhundert oder die Malerei der Biedermeierzeit, von denen die erste vom schweren Ton holländischer Milieuverklärung abhängig war und die Humanität des geistvollen Porträts in erster Linie erstrebte, die andre mit wissenschaftlicher Präzision die Dinge und Menschen schilderte und ein Verhältnis der Gemütlichkeit auch in die Milieuschilderung mit hineinbrachte. An dem Wohnlichen erkannte man selbst in der Natur die Nähe von Menschen. Jetzt wird die Respektlosigkeit geradezu ein Charakteristikum der Auffassung, ein negativer, alles Menschlich-Ethische herabsetzender Zug liegt in dem,

was man das rein Malerische dieser Zeit zu nennen pflegt. Wie immer an solchen umstürzlerischen Stilen eine neueintretende, sich erst durchsetzende Gesellschaft beteiligt ist, so auch hier der sein Recht durchsetzende vierte Stand. Etwas Oppositionsstimmung und Negativismus der Sozialdemokratie liegt auch in dieser Bevorzugung des Milieus, der proletarischen Atmosphäre und in dem mangelnden Respekt vor Sachen, die dem Menschen zu eigen sind.

Salon-Idealismus

Man begreift aber diese Oppositionsstimmung, die als Kehrseite der rein malerischen Auffassung die Herabwürdigung des Gegenstandes hat, wenn man zunächst sich klarmacht, in welcher Weise der Idealismus der 70er Jahre in den 80er Jahren von einer jüngeren Generation aufgenommen wird, wie die idealen Themata der Religion und Historie und das Statuarische der Menschenauffassung jetzt verarbeitet werden, und wie das Bedürfnis nach Schönheit sich jetzt befriedigt.

Es ist der Ton der französischen Salonkomödie, von Sardou, Dumas, in der sich das Ideale repräsentiert in einer effektvollen Eleganz. Das Menschheitsideal wird die Mondaine. Die Szenerie, der Gesamtvorgang, kurz das szenische Milieu spielt auch hier eine größere Rolle als die Einzelfigur.

Man denke daran, wie in Böcklins Grablegung zwar der Charakter des ästhetisch-bedeutsamen Passionsspieles unangenehm auffiel, aber doch jede Person eine Rolle spielte. Jetzt malt **Bruno Piglhein** (1848–1894) die Grablegung in einer effektvollen Felsspalte, wo die Personen in die Tiefe hinabsteigen und sich fast verlieren. Vorn aber biegt gerade der Zug der Männer, die Christus tragen, um die Felswand herum, lauter große und elegante Gestalten, mit gewandten Bewegungen, nicht ohne Ausdruck, aber von jener bewußten Haltung, mit der etwa Tiepolo das Thema gemalt hätte. Der Zug aber geht hinein ins Bild, in Stationen ist das Sich-Verlieren von Menschen in dem Raum angedeutet, und dadurch das Ganze so allgemein zur interessanten vorübergehenden Situation geworden, als ob es



München, Neue Pinakothek *Mit Genehmigung von F. Hanfstaengl, München*
BRUNO PIGLHEIN: GRABLEGUNG CHRISTI (1888)



München, Neue Pinakothek *Mit Genehmigung der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart. Phot. F. Hanfstaengl, München*

ADALBERT VON KELLER: AUFERWECKUNG (1881)

sich um die Bergung eines Abgestürzten in felsiger Gebirgslandschaft handelt, kein Bild für die Kirche, aber für jeden Salon passend.

Oder Adalbert von Keller (1845–1920) malt die Auferweckung von Jairus' Töchterlein. Aber die Hauptperson ist keineswegs Christus, der mit dem Wunder seine göttliche Macht beweist. Sondern auf einem effektvollen Marmorpostament inmitten eines prächtigen Säulensaales liegt ein feines zartes Geschöpf in weiße Tücher gehüllt, den Oberkörper entblößt, und mit schüchternen Bewegungen wie aus einem Traum erwachend. Eine reiche Menge drängt sich staunend hinzu, teils noch in Schmerzgebärden erstarrt, so daß sie das Wunder noch nicht erlebt haben, teils ergriffen oder freudig und gierig schauend. Immer aber ist in den Gebärden ein eleganter Schwung, und die Hauptfigur ist ganz Dame, durch die Blässe der Haut und die sie einhüllenden weißen Tücher, durch die schwarzumflorten Augen und die schüchternen Bewegungen nur um so reizender. Der demimondäne Idealismus der französischen Rührstücke ist hier am Werk und besorgt, daß das Pikante durch das Parfüm einer ethisch-religiösen Sentimentalität salonfähig wird.

Die Respektlosigkeit gegenüber Tradition und Autorität wird zum Zynismus, der seine wahren Absichten geschickt hinter der Eleganz der Darstellung und der rührenden Situation

verbirgt. Bezeichnend ist, daß man mit Vorliebe einen weiblichen Akt, und lieber noch einen halb bekleideten, als einen völlig nackten in den Mittelpunkt der Szene stellt. Das strengste und ergreifendste Thema der christlichen Kunst, das Thema von Christus am Kreuz, und das Martyrienbild des Barock erfahren durch A. v. Keller eine interessante Umbildung für den Salon. Statt des Gekreuzigten sehen wir eine damenhafte Heilige, die in schmachtend hinsinkender Pose am Kreuz hängt und, von rohen Henkern entkleidet, ihren gepflegten Körper den Blicken der Zuschauenden preisgeben muß. Oder es ist eine schöne junge Hexe, der die Kleider halb vom Leibe gerissen sind, und an deren Qualen sich alte Weiber in scheinheiliger Gebetspose weiden, während junge Burschen ungerührt über die Hexe am Pfahl spotten. Die Preisgabe des Menschen in ethischer Beziehung, so daß er zum Objekt wird, und die Schilderung von Massenszenen sind gerade in solchen Bildern eng verbunden.



Privatbesitz

ADALBERT VON KELLER: HEILIGE AM KREUZ

Dasjenige, was diesen Salonidealismus so verlogen erscheinen läßt, ist etwas, was ihn mit dem Naturalismus der Zeit zusammenbringt. Die nackten weiblichen Gestalten sind weder durch die Situation erfordert noch im Geiste der Szene gestaltet, sondern weibliche Schönheiten mit ausgesprochener Modellwahrheit. So scheinen es immer entkleidete Damen von zweifelhafter Gesinnung oder zweifelhafter Herkunft zu sein.

Dem effektvollen Arrangement der Bilder entspricht eine raffinierte malerische Behandlung, nur daß diese Künstler entsprechend der stärkeren Betonung des Milieus und des Vorgangs im ganzen auf eine mehr tonige Haltung der Bilder Wert legen und die starken Lokalfarben oder festen Charakterfarben der 70er Jahre vermeiden. In diesem Sinne hat Keller höchst kultivierte Interieurs gemalt, in denen eine gedämpfte auf schwärzliche Töne gestimmte Farbigkeit von der Robe einer Dame der guten Gesellschaft ihren Ausgangsqunkt nimmt. Andere Maler nutzen die Tönung gern zur Darstellung interessanter Blässe aus. Eine Spezialität wird das in den 80er Jahren bei G a b r i e l M a x (1840–1915), bei dem es nur die raffinierte Zuspitzung einer von vornherein blasseren Tonnoblesse im Sinne der 70er Jahre ist. So wird das Madonnenbild, besonders in der Hand von Spezialisten wie Sichel, zur Darstellung mondäner Frauenschönheit, die durch den stillen Umriß und die

interessante Blässe des Gesichts und das Seelenvolle umflorter Augen die gute Gesellschaft berückt.

Am besten aber fassen wir diesen Salonidealismus da, wo er sich zwanglos ohne ideale Stoffe gibt. Im „Diner" malt A. v. Keller die elegante Welt, für die die eleganten Bilder berechnet waren, vorn unterhält sich ein Paar, dessen Dame sich zur Seite zu wenden scheint infolge einer verfänglichen Bemerkung ihres Tischherrn; hinten sieht man hinter Lichtern und Tafelzeug die Tischgesellschaft im lebhaften Gespräch. Hier sind nicht Personen dargestellt, sondern ein modernes Milieu, der Salon, wo die Kostbarkeit der Speisen, die Eleganz der Kostüme und die ganze parfümierte Atmosphäre die Würde persönlicher Haltung ersetzen muß. In der Darstellung einer Diva, die sich auf ihrem Kanapee im seidenknisternen Kleid, die Brust ostentativ entblößt, wollüstig räkelt, ist unverhohlen deutlich gezeigt, wie alle die weiblichen Akte dieser idealisierenden Kunst aufgefaßt werden wollen.

Der Porträtist dieser eleganten Welt ist Friedrich A. v. Kaulbach (1850–1920), dessen hübsche Damen in idealen Renaissancekostümen sich von Böcklins Idealgestalten durch die Modellnähe, den schmachtenden Blick und das bewußtere, damenhaftere Arrangement des Kostüms unterscheiden. Die der Zeit eigene zynische Auffassung der Person, der Mangel an Achtung und die weltliche Genußstimmung haben bewirkt, daß auch in seinen „vornehmen" Porträts zuweilen der Schein zweifelhafter Herkunft sich mit dem Ausdruck der Eleganz verbindet.

Schließlich macht die Salonauffassung vor den Menschen nicht halt und unterwirft sich auch das Tierstück. Die Katze, oder vielmehr das Kätzchen, wird das Lieblingstier eines Malers wie Julius Adam (1863–1913), dessen Tiere von gepflegtester Eleganz sind und sich außerordentlich schick benehmen; ein wahres Katzen-Highlife.

Allgemeiner aber muß von diesem Salonidealismus gesagt werden: Was sich in der illustrativen Malerei der Biedermeierzeit vorbereitete, daß in die monumentale Bildkomposition traditionell geheiligter Inhalte sich die gefällige Anekdote einmischte und das statuarisch Nackte den Beigeschmack des Lüsternen bekam, wie in Kaulbachs Fresken, das vollendet sich jetzt. Das Heiligenbild verliert jede monumentale Form, wird rein interessante Situationsschilderung. Inhaltlich aber wird das Heilige zum Gesellschaftsspiel.

Proletarische Milieu-Schilderung der 80er Jahre

Der Protest, zu dem der versteckte Zynismus der Salonmalerei jede ernsthafte Gesinnung herausfordert, ist am stärksten von den führenden Persönlichkeiten der Malerei der 80er Jahre selbst erhoben worden. Dabei wurde damals und wird noch heute übersehen, daß der eigentliche Gegensatz, in dem sich die neue Malerei zur alten befand, der zur Monumental-

kunst der 70er Jahre war, und daß in Auffassung und Behandlung der proletarische Naturalismus manches mit der Salonmalerei der 80er Jahre gemeinsam hatte, abgesehen von der Kluft, die sie im Inhalte trennte. Im Inhalt verhielten sie sich zueinander wie Vorderhaus und Hinterhaus, ein Gegensatz, der jetzt wohl selbst den Stoff zu einem Bilde oder einer Dichtung abgeben konnte. Wenn man in den 70er Jahren im Sinne von Leibl zu einfachen Lebensverhältnissen herabstieg, dann geschah es fast immer in dem Sinne, daß eine vorbildliche Einfachheit und Kraft in diesen einfachen Verhältnissen lebte. Jetzt wird das realistische Genrebild ausgesprochene Elendsschilderung. Das Ärmliche, Gedrückte, Niedrige, Häßliche wird durchaus betont, und zwar nicht einmal mit einer mitleidigen, das Rührende heraushebenden Gesinnung, wie im sozialistischen Genrebild der 40er Jahre. Nicht rühren wollte man, sondern zeigen, wie die Welt in Wirklichkeit sei. Das Kranke, Elende, Erbärmliche sollte das einzig Wahre sein, an dem man so lange vorbeigesehen habe.



Berlin, Nationalgalerie — *Mit Genehmigung von F. Hanfstaengl, München*

HUGO VON HABERMANN: EIN SORGENKIND (1886)

Die Künstler, die wie Ferdinand Brütt (geb. 1849) in Darstellungen von Gerichtsverhandlungen ihre Auflehnung gegen die Gesellschaftsordnung deutlich dokumentieren, oder wie Karl Bokelmann (1844–1894) in der Schilderung eines Streiks einen zeitgemäßen Stoff aufnehmen, wirken durch ihre allzu gegenständliche Beteiligung am Stoff etwas rückständig. Im ganzen begnügen sich die Künstler damit, ein ärmliches Milieu herauszugreifen, durch Schilderung von genesenden Mägden, von kranken Kindern, von ärmlichen Werkstätten, Asylen und Waisenhäusern, von Volks- und Kleinkinderschulen uns an das Elend, das in der Welt regiert, zu erinnern, ohne durch stärkere Zuspitzung ihre Teilnahme an den Personen zu dokumentieren. Wenn Hugo von Habermann (geb. 1849) im Bild „Sorgenkind" uns in das Sprechzimmer eines Arztes sehen läßt, dann zeigt er uns eine elende Frau im Kostüm einer Witwe, die es schwer hat, sich durchs Leben zu bringen und angstvoll das Resultat der Untersuchung abwartet, die der Arzt mit ihrem brustschwachen Knaben vornimmt. Das Zimmer und das ganze Milieu aber ist mit einer an die Statistik erinnernden Sachlichkeit

und Ausführlichkeit geschildert, die Personen sind alle mehr oder minder dem Beschauer abgewendet. Es bleibt nur die gedrückte Stimmung zurück, als ob wir selber im Vorzimmer eines Kassenarztes gewartet hätten. Die Malerei ist ausgesprochene Milieuschilderung, und die zeitgemäße Lehre, daß der einzelne völlig abhängig von seinem Milieu sei, nicht aber, wie in der Biedermeierzeit, Eigentümer oder Freund seiner Umgebung, bestimmt auch den Geist der Bilder.

Das künstlerische Hauptthema der Zeit wird die Figur im Raume, nicht in ihrem Heime, d. h. der Raum ist auch hier das künstlerische Milieu, das die Figur in sich aufnimmt und sich unterwirft. Im Interieur, im Stadtbild, in der Landschaft spezialisiert sich dies Thema.

Im Interieur bewährt sich ganz die sachlich-nüchterne und das Ethos herabstimmende Tendenz der Zeit. Vorwiegend sind es Armeleutemilieus mit wenig und ärmlichem Hausrat. Die Schusterwerkstatt ist mehr als einmal gemalt, außer von Liebermann z. B. noch von Paul Höcker (1854–1910), bei dem vielleicht der späteren Entstehung des Bildes entsprechend (Liebermann 1881, Höcker 1889) der Raum an Umfang zugenommen hat. Die kahlen Stuben, in denen Waisenmädchen hausen, Kleinkinderschulen wie die von Klaus Meyer (1856–1919), sind andere beliebte Zeitthemen. Bauernstuben, wie sie Jacob Alberts (geb. 1860) jetzt malt, sind armenhäuslerisch einfach gegenüber dem ererbten Hausrat, mit dem Karl Ludw. Jessen (1833–1917) seine Bauernstuben ausstattete, indem er im Sinne der 70er Jahre jedes Stück sorgfältig durchmalte. Und nun tut man nichts, diese Räume künstlerisch zu verklären, es genügt den Künstlern, sie malerisch sicher zu charakterisieren. Deshalb sind diese Räume in der Form, in der sie sich bieten, ohne jene Raumstimmung, die uns zum Verweilen einlädt, meist sind sie über Eck gestellt, zufällig ausgeschnitten, ohne rechte beglückende Tiefe und Raumfülle. Die Personen sind nicht Träger der Raumstimmung, wie in der holländischen Malerei, sondern sie sitzen im Raum herum, der Raum umgibt sie, ohne daß eins durch den andern ein menschlich tieferes Leben empfinge. Deshalb drehen uns diese Personen fast immer den Rücken zu. Und nichts ist charakteristischer für die Auffassung dieser Zeit, als daß in fast allen Interieurs das Fenster in die Tiefe, dem Beschauer entgegengestellt wird, keineswegs, um nun einen blendenden Lichteffekt daraus zu entwickeln, sondern um auch dadurch das Interesse von den Personen und dem Raum als Häuslichkeit abzulenken. Der Blick wird zum Fenster hingezogen, das Licht, und zwar das freie Licht von draußen, wird das stärkste Milieu, das die Figuren umspült, verschluckt und geistig vernichtet. Durch diese Beleuchtung werden auch die Interieurs hell, nüchtern, und bis in alle Ecken durchsichtig wie eine Straße. Man sucht nicht wie die holländischen Interieurmaler die Dämmerung des Innenraumes als vorwaltende Stimmung, auch nicht die malerisch weiche Behandlung eines mild sich verteilenden, seitlich einfallenden Lichtes, ein Helldunkel, dessen schönere Hälfte



Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

HANS HERRMANN: ALTE HOLLÄNDISCHE STADT

das Dunkle und Dämmrige ist. Das Licht stürzt in die Interieurs hinein, befleckt alles, kratzt an den Dingen herum und scheint ungeduldig wie die Maler selbst, die die Bilder malen.

Die Technik, die breit, locker, tupfend wird, ist nicht allein durch den malerischen Effekt bedingt, sondern trägt oft genug Spuren einer flüchtigen Auffassung oder mit anderen Worten der Respektlosigkeit vor allem Bestehenden an sich, die auch sonst die Auffassung charakterisiert.

Deshalb wird Franz Hals und seine flüchtig charakterisierende Art höher geschätzt als Rembrandts beseelende, innig sich versenkende Malerei. Der alles zusammenfassende, bindende Ton wird auch in den Interieurs ein kahles, staubiges Grau wie auf den Straßen einer Großstadt, ein nüchterner Luftton, der sehr verschieden ist von dem intensiven Schwarzgrau der 70er Jahre, das, durch wenig Farbe belebt, die Vornehmheit eines schönen Lederüberzuges den Dingen mitteilte.

Die Bilder, die im Freien gemalt sind, die pleinairistischen, sind überhaupt charakteristischer für die Zeit als die Interieurs. Hier konnte man besser noch als im Interieur den einzelnen als einen unter vielen, eine Nummer in einer Menge, die sich im Raume zerstreut, charakterisieren. Bei Skarbina sitzen in einem Straßenbild aus Brüssel ohne besondere Gruppierung handarbeitende Frauen herum. Fischmärkte mit dem Durcheinander der Körbe, Händler und Handelnden, Strandbilder mit der Flut der Badegäste und den aufgereihten Badekarren oder mit Menschen, die heimkehrende Kähne erwar-



Mit Genehmigung von F. Hanfstaengl, München

VICTOR WEISHAUPT: VIEHHERDE AUF DER WEIDE



Berlin, Nationalgalerie *Phot. Dr. Stoedtner, Berlin*

F. SKARBINA: SPITZENKLÖPPLERINNEN IN BRÜGGE

ten, alles dies malen Künstler wie Fritz Stahl (geb. 1863), Hans von Bartels (1856–1913), Hans Herrmann (geb. 1858), Hermann Baisch (1846–1894) und andere ohne jede anekdotische Zuspitzung. Die Menge ist ihnen nur eine im gleichem Tun befangene Staffage des landschaftlichen Raumes. Ohne daß es den Künstlern bewußt gewesen sein wird, mag bei der Schilderung der Insassen der Altmännerheime und Waisenhäuser, die Kuehl und Liebermann so gern malten, die Tatsache mitgewirkt haben, daß hier der einzelne dem andern gleichgeordnet war, und schon durch die Uniform die Gleichförmigkeit des Milieus betont wurde. Die malerische Reihung ist das Gegenstück zur wissenschaftlichen Methode der Statistik. Im Tierstück malen diese Maler nicht das einzelne Tier oder die Tiergruppe, sondern die Herde, Victor Weishaupt (1848 bis 1905) und Baisch, aber auch Heinrich von Zügel (geb. 1850), typisch so, daß auf weiter Ebene die Herde auf uns zuschreitet, und die Exemplare, die am weitesten vorn sich deutlicher abgelöst haben, doch nur die Vorposten der kommenden Schar sind, einzeln nichts bedeuten. Überhaupt ist das Heraussdhreiten von Menschen aus der Tiefe des Raumes ein beliebtes Motiv, die allgemeine Raumidee zu betonen.

Denn auch die Bilder, die im Freien gemalt werden, geben nicht hübsche, geschlossene Winkel in der Natur, sondern auch nur sachlich treffende, zufällige Ausschnitte. Straßenbilder, wie das von Franz Skarbina (1849–1910) aus Brüssel, mit den Spitzenklöpplerinnen, enthalten zunächst nichts Charakteristisches, wie es die Biedermeiermaler mit wissenschaftlicher Genauigkeit herausbrachten. Ein zufälliger Ausschnitt ist festgehalten, ein allgemeines Motiv „Auf der Straße", „Im Garten", „Die Allee". Auch ist das Raumbild nicht geformt, zum Lustwandeln auffordernd, wie Hobbemas berühmte Allee, sondern oft schneidet nur eine Seitenwand der Straße oder der Allee schräg durchs Bild. Auch die Straße ist übereck gestellt wie die Interieurs der Zeit.

Der formloseste Raum, die Ebene, aber angeschaut ohne die andächtige Stimmung der Romantiker vor dem Unendlichen, ist dieser Generation wohl am angemessensten. Denn

diese weiten Landschaften sind nicht leer und einsam, sondern von Bäumen, Mühlen, Häusern, Menschen und Vieh belebt. Malte man aber in den 70er Jahren die Menschen so, daß sie auf weiter Flur den Horizont überragten und dadurch gewaltig wirkten, so übersieht man jetzt das Ganze mehr von oben, malt Menschen und Vieh in das Terrain hinein. Die Vorliebe aber für die alles Einzelne bindende, einende Atmosphäre in freier Luft und am hellen Tage konnte sich hier am vollsten befriedigen. Denn auf all diesen Landschaften liegt eine helle, dunstige und im Ton hellgraue, trübweißliche Luft, die sehr bald die Tiefe ganz zu verhüllen und in Dunst aufzulösen beginnt.



Im Besitz des Künstlers

LUDWIG DILL: KANAL IN CHIOGGIA

Deshalb geht man jetzt nach Holland, nicht nach Italien. Hier fand man das flache Land, das im Motivischen reizlos war, hier die dunstige Atmosphäre, hier den grauen Ton nordischen Klimas und hier die Vorbilder einer das Atmosphärisch-Monotone hervorhebenden und sachlich charakterisierenden Kunst. In Holland ist Liebermann wie zu Hause. Holländischen Strand und holländische Kanäle und Straßen malt Hans Herrmann. Wasserlandschaften mit stillen Flußläufen wie van Goyen Guilbert von Canal (geb. 1849), und Gotthard Kuehl (1851–1915) übernimmt von P. de Hoogh das Motiv des Ausblickes von einem Interieur in einen zweiten, freien und landschaftlichen Raum. Ja, selbst die altmodischeren Künstler, die im Sinne der 70er Jahre und Leibls die Figuren meist enger zum Genrebild zusammennehmen und farbig wie plastisch sorgfältiger durchmalen, Claus Meyer und Paul Höcker, nehmen holländische Bilder von P. de Hoogh und Vermeer van Delft zum Vorbild.

Daß aber in dieser Wahrheit, die man jetzt betonte, wie in jeder Kunstepoche, eine starke Voreingenommenheit steckte, eben jene Grauseherei in Form und Inhalt, beweisen am besten die Künstler, die die Landschaften malen, die bisher Sehnsucht und Ziel aller idealisierenden Landschafter gewesen waren, Rom und Venedig, von denen das eine die ideale Form, das andere das ideale Kolorit und die sonnige Stimmung darbietet. Jetzt findet Gustav Schönleber (1851–1917) in Rom nichts Besseres zu malen, als die schmutziggelben Fluten des Tiber, wenn er seine Wasser zwischen engen Mauern hindurchwälzt. Und der Ruinenzauber wird bei ihm zur Schilderung verfallener Ufermauern, über die der trockene Wind den Staub der Großstadt weht. Ähnlich malt Ludwig Dill (geb. 1848) in Venedig Lido und Kanäle

ohne Sonne, grau wie ein holländisches Hafenbild, die Schiffer bei der Arbeit, geschäftig wie im Norden. Nichts von jener Genuß- und Ästhetenstimmung, die die Marmorstadt auslöst. Venedig ist vollständig proletarisiert.

Auf den Landschaften der Zeit gewinnt eine besondere Bedeutung das Thema der Arbeit. Kartoffelfelder mit gebückten Menschen, die die Feldfrüchte aus dem Boden klauben, sind mehr als einmal gemalt. Aber das Seltsame ist, daß weder ein Eindruck von bäuerischem Leben noch von erfrischender, gesunder Ländlichkeit daraus entsteht, sondern nur der einer mühsamen Arbeit, einer den Menschen in gleichem Tun um seine Individualität bringenden Geschäftigkeit und eines bearbeiteten, flachen, schwarzen Landes, einer Wüstenei nicht der atembeklemmenden Einsamkeiten, sondern des trostlosen Einerlei des Stoppelfeldes. Ich denke an Bilder von Bernhard Pankok (geb. 1872) und Liebermann dabei. In beiden Fällen bestärkt diesen Eindruck die breite, alles Wesenhafte in ein eintöniges Durcheinander mechanischer Bewegung und gleichmäßiger Zerhacktheit auflösende Technik. Liebermanns Werk ist voll von solchen Arbeitsbildern, die auch im Freien den Charakter des Fabrikbetriebes haben. Dazu kommen Arbeitsbilder aus Steinbrüchen von Robert Sterl (geb. 1867), Hafenbilder von Carlos Grethe (1864–1913) und von Friedrich Kallmorgen (1856–1924), oder Bahnhöfe mit fahrenden Zügen von Hermann Pleuer (1863–1911) und Hans Baluschek (geb. 1870), um von dem Genuß an der Natur fortzuführen zu einer Erregung, bei der die ganz aufgelockerte, fleckenzerwühlte Bildoberfläche zu vergleichen ist mit dem Gebrause und Getöse in einem Großstadthafen oder einer Fabrik. Daß aus diesem Flecken- und Stimmengewirr sich dann reinere Töne und Klänge loslösen und die Erregung nicht nur an sich, als Betrieb, den Menschen aufpeitscht, sondern ihn auch zum Genuß dieses bewegten Lebens kommen läßt, das wird die Aufgabe des Impressionismus.



Im Besitz des Künstlers

HANS BALUSCHEK: BAHNHOF (1904)

Der Impressionismus der 90er Jahre

An Stelle der Charakteristik des den Menschen in sich einsaugenden Milieus tritt die Verarbeitung der Oberflächenerscheinung zu bloßen Sinnesreizen, das gegenständliche Weltbild weicht den subjektiven Eindrücken. Man schildert weniger, man genießt mehr. Räume und Figuren lösen sich auf in Flecken, die von den Dingen nur noch etwas ahnen lassen und zum Sehen reizen, aber nicht mehr erlauben, sie durchzusehen und sich mit ihnen gemütlich abzugeben. Die Klarheit des Aufbaues weicht der Unklarheit, die die Nerven reizt. Der Gegenstand fängt an, wie es die Theorie dieser Künstler verlangt, immer gleichgültiger zu werden. Das erinnert an die Stimmungsmalerei der Romantiker und der späten Biedermeierzeit.

Aber durch den Mangel an Achtung vor allem Menschlichen, durch die Flüchtigkeit der Technik war diese Generation ganz anders auf eine rein impressionistische Weltansicht vorbereitet, in der allein der Reiz für das Auge, ein optischer Impressionismus ausschlaggebend wurde. In der Romantik lösten sich alle Dinge und Formen in der Unendlichkeit unbestimmter Weiten auf, die mit andächtig pantheistischer Stimmung erschaut wurden. Der Subjektivismus war ein lyrischer, mystisch-pantheistischer. In den Einödelandschaften von Steppe, Heide, Campagna und in trüben Nachtstimmungen befriedigte sich der pessimistische Stimmungsnaturalismus der 50er Jahre. Jetzt malt man die Dinge, wie sie im Gesichtsfeld erscheinen, unter möglichster Vermeidung alles dessen, was der Mensch von innen zu dem Eindruck hinzutut, aber unter höchster Intensivierung dessen, was von außen als Reiz das Auge trifft. Die Grenzenlosigkeit unbestimmter Weiten und die Verworrenheit wüster Einöden werden ersetzt durch die Totalität des ungeordneten Gesichtsfeldes und die Fleckenhaftigkeit der ungeformten Sehreize. Eigentlich sieht man jetzt überhaupt nicht, sieht die Dinge nicht an, sondern läßt die Augen in die Ferne schweifen und übersieht alle Dinge, so daß dadurch erst ein fleckiges Nebeneinander von Farben und Lichtern entsteht, und die Lichtflecke und Farben, d. h. die bloßen Sinnesreize, stärker hervortreten als die Formen und Dinge.

Man hatte gut behaupten, daß die Farben, mit denen man jetzt Baumstämme oder Wege im Walde malte, die tiefen blauen Schatten zwischen den Laubmassen ferner Wälder, die hellen blauen Schatten auf weißem Schnee, und das ganze farbige Lichterspiel auf bewegten Wassern, die den blauen Himmel spiegeln und orangene und gelbliche Schatten in den

Tiefen erzeugen, in der Natur vorhanden seien, daß man sie nur bisher übersehen habe. Denn so, wie man bisher Natur gemalt hatte, als wandelnd in ihr und verkehrend mit den Dingen, ihnen so nahe, daß man ihr Wesen immer nur einzeln sah, nicht als Gesamtblick, waren sie eben nicht da, oder nie mit der Leuchtkraft und farbigen Intensität, wie sie sich auf der Bildfläche, mit einem Blick faßbar und dem Auge gleich nah und sich durch Kontraste steigernd, jetzt darboten. Für die naturalistische Malerei waren diese Farben nur Andeutungen, um zu der Realität der Natur, ihrer Gewächse und Formationen zu kommen; für den Impressionismus versanken die Dinge hinter der farbigen Haut, die die Bildfläche von ihnen abgenommen hatte und wie einen bunten Teppich ausbreitete.

Nur um die Übersehbarkeit und Simultaneität der Farbflecken mit dem übersehenen Gesichtsfeld in der Natur in Einklang zu bringen, bevorzugt man jetzt noch mehr als vorher das Freiluftbild, auf dem der Blick in die Ferne schweifen kann. Bilder von Dresden malt Gotthard Kuehl etwa so, daß er auf einen hohen Turm steigt und nun über die ganze Stadt hinwegblickt in einer mittaglichen Sommerstunde. Und nun tauchen aus Dunst und Lichtgeflimmer die verschwommenen Andeutungen von Körpern, Straßen, Häusern, Brücken, Bäumen und Wasserläufen hervor, ein reiches, sinnenverwirrendes Gewoge sprühender Flecken, ohne daß aber eine dieser Silhouetten dem Blick gestattet, fester die Dinge zu fassen und sich zu orientieren. Es bleibt eine verworrene Masse von ungeschiedenen Reizen, deren Kraft in ihrem Reichtum besteht, dem Gewoge und Geflimmer der durcheinanderwirbelnden Flecken, und die selber durch Intensivierung ihres Licht- und Farbenwertes gesteigert werden. Die Freiluftmalerei wird zur Freilichtmalerei, zum Luminarismus.



Berlin, Nationalgalerie HANS OLDE: WINTERSONNE (1892)

Formauflösung, Fleckengewimmel, Lichtsteigerung führen zur Bevorzugung bestimmter Themen. Ein Kornfeld ist schon für den beobachtenden Blick ein schwer entwirrbares Durcheinander von Ähren. Aber es bleibt doch als Masse in Flächen, Linien und in der Raumerstreckung ein faßbares Ganze, und Assoziationen von Menschenfleiß und Sommerreife hängen daran. Jetzt ist es Impressionisten wie Ludwig Dettmann (geb. 1865), Hans Olde (1855 bis

1917) ein erwünschtes Objekt, das Licht eines heißen Sommertages über die gelben Ähren sich ergießen zu lassen, so daß ein grelles Flimmern und eine brennende Atmosphäre die Augen blendet, und in breit hinstreichender Behandlung die Ähren wie zerstäubt und in Licht aufgelöst erscheinen.

Oder man schildert das Blühen des Frühlings. Aber nicht wie Buchholz in den 60er Jahren, wie ein Frühlingsgedicht, wo Bäume und Blüten ein klarer, heiterer Schmuck des Dorfes sind, sondern als ein Gewoge von Blüten, über die das Licht sich ergießt, ein Blütengeflimmer von berauschender Üppigkeit, so wie Jacobsen es beschreibt. „Und über den Blumen auf der Erde schwebten in der Luft, getragen von der Kirschbäume hundertjährigen Stämmen, wohl tausend strahlende Blüteninseln mit dem Licht wider die weißen Küsten schäumend, die die Schmetterlinge mit rot und blau besprenkelten, wenn sie Botschaft vom Blumenkontinente unten brachten.“



Berlin, Nationalgalerie — Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

FR. KALLMORGEN: AN DIE ARBEIT (1900)

Schnee und Eis waren für die Romantiker das Mittel, das Grausen der Einöde zu steigern. Für den modernen Menschen und Maler ist der Schnee ein festliches Kleid, das alle Formen zudeckt, die Luft mit Nebel erfüllt und das Licht in tausendfältige Reflexe zerbricht. „Der Schnee in blauen Scherben auf dem Hüttendach, um die Hütte in gelben Meerschaumwellen. Vergißmeinnichtblüten und Rosa in den Schneegruben. Der Schnee knistert fiebernd wie Seide. Seiden die Luft, goldweiß und goldrosig gestrählt. Opalfarben schweben über dem Schnee, kaum hörbar, zart wie der Atem der Perle. Aber über allem bricht rauschend das Licht im Duftguß aus weißem Kern. Steht in weißem Rosa und höher Gold, blasses Silbergold und blüht entfaltet wie eine Blume.“ So beschreibt ein moderner Dichter (Dauthendey) Hans Oldes Winterbild in der Nationalgalerie.



Elberfeld, Geh. Komm.-Rat F. Bayer

ERNST OPPLER: RUDERREGATTA

Eine Spezialität Kallmorgens, der in den 80er Jahren holländische Strandbilder in grauatmosphärischer Manier malte, werden jetzt Hafenbilder, und zwar ist es der verwirrende Betrieb und Schiffsverkehr des Hamburger Hafens, der ihn besonders zur Darstellung reizt. Und nun tanzen die Kähne auf den Wellen. Die Lichter blinken und funkeln, in der Bewegung der Wellen brechen sich Lichter und Farben, der Dunst des Wassers und der Rauch der Schornsteine macht die Atmosphäre fast undurchdringlich, so daß ein Eindruck von sinnverwirrendster Unruhe und Undeutlichkeit entsteht. Es sind Bilder, deren Impressionskraft in diesem Falle nur von der Wirklichkeit übertroffen werden. Ulrich Hübner (geb. 1872) malt in Marine- und Flußbildern die feinen Schwingungen der Bewegung des Wassers und der Luft in lichtem Farbenschimmer wie Monet.

Abend, Nacht und Dunkelheit schrecken den Impressionisten nicht mehr. Weder Zaubernächte mit Mondschein, wie die Romantiker, noch Schreckensnächte mit Feuerbrünsten und Fackelbeleuchtung wie zu Menzels Zeiten malt man jetzt. Man entdeckt die Schönheit der großen Stadt, wenn von Straßenlaternen, aus Wohnungen und Schaufenstern unzählige Lichtquellen ihr Licht durcheinander mischen. Mag es dann noch in Strippen regnen wie bei Skarbina, und mögen die Pfützen auf den Straßen stehen, das Bild wird nur schöner und reicher, wenn das Straßenpflaster speckig glänzt und alle Lichter sich noch einmal in ihm spiegeln. Überhaupt ist der Effekt der Spieglung im Wasser ein häufig bearbeitetes Bildmotiv, von Palmié (1863–1911) z. B. oder Otto Strützel (geb. 1855), der die zerrissenen Silhouetten von Bäumen und Schilf in seinen Naturausschnitten im Wasser sich spiegeln läßt, wo sie noch einmal zerrinnen und durcheinander fließen.

Neben den Straßenbildern stehen Interieurs, d. h. weite, lichtdurchflutete Räume, Ballsäle und Theater, ähnlich wie in Menzels Théâtre Gymnase. Aber die Lichtflut ist enorm gesteigert, und während bei Menzel in der schwüldumpfen Atmosphäre noch etwas von der Stimmung der Szene zum Ausdruck kommt, geht jetzt der Blick in die Reihen der Zuschauer, geblendet, verwirrt und wie beim ersten Eintreten ins Theater noch völlig von dem grellen Gesamteindruck überwältigt. So malt Ernst Oppler (geb. 1867) den Metropoltheaterball,

indem die Purpurstoffe der Logen, das Gold der Rampen, das Weiß der Hüte und Kleider und alle Lichter durcheinander kreischen. Auch diese modernen großstädtischen Sensationen sind nicht mehr Naturschilderung, mögen sie noch so sehr der Realität entsprechen, denn sie sind nicht Natur, sondern Stätten großstädtischen Raffinements, nicht Schilderungen sondern Impressionen.

Wo nicht die Weite der Landschaft das impressionistische Moment des Übersehens und der bloßen Reizung des Auges durch verschwommene Flecken rechtfertigt, da motiviert man die impressionistische Auffassung dadurch, daß man den Eindruck erweckt, als sei das Bild plötzlich und nur momentan gesehen, so daß das Auge nicht Zeit gewonnen hat, sich zu akkommodieren und von einem Dinge zum andern beobachtend überzugehen. Man wird durch die Ansichten überrascht. Es geschieht dies, indem man einen zufälligen Ausschnitt aus dem Gesichtsfelde gibt, wie er etwa bei einem momentanen Blick aus dem Fenster oder bei einer Fahrt im Wagen entsteht. Man gewinnt nicht Zeit, sich erst umzusehen und zu ergänzen, was von dem das Gesichtsfeld zufällig einengenden Rahmen überschnitten wird. Es ist allgemein bekannt, wie auf modernen Bildern Menschen, Bäume, Häuser oder sonstige Gegenstände rücksichtslos vom Rahmen überschnitten werden. Besonders in Interieurbildern wählt man den zufälligen Ausschnitt, wie Kuehl in seinen reichen Kircheninterieurs, wo der Blick wie zufällig auf eine gegenüberliegende Wand fällt, und nun das Nähere und Fernere in schroffem Größenkontrast ohne perspektivische Läuterung als Flecken nebeneinander stehen. Statt der räumlichen Orientierung wird dem Auge eine reizvolle Fläche voller bunter und schillernder Dinge geboten.

Dazu kommt die Bewegung im Bilde selbst, ein Eisenbahnzug, in voller Bewegung, und womöglich in der Plötzlichkeit der ersten Erscheinung dargestellt, indem er eben um die Ecke biegt, und der Blick ihn gerade erfaßt. Das, mit den pikanten Naturausschnitten verbunden, ist eine Spezialität eines Malers wie H. Pleuers geworden. Die Flüchtigkeit des Sehens, die Fleckenhaftigkeit des Bildes, die Hastigkeit des Pinselstriches, wirken zusammen, den Eindruck der Momentanität und Flüchtigkeit des Sehens zu erhöhen.



Frankfurt a. M., Hofjuwelier Koch H. ZÜGEL: AN DER TRÄNKE (1908)

Alle diese Momente bestimmen nun auch die Auffassung des Menschen oder überhaupt lebender Wesen im impressionistischen Bilde. Sie werden entweder zum Flecken in der Natur. Charakteristisch sind dafür die Bilder von Christian Landenberger (geb. 1862), der Knabenakte von beträchtlicher Größe in seine impressionistischen Landschaftsausschnitte, meist Motive von Gebüsch an spiegelndem Wasser, hineinsetzt. Aber in der breiten, impressionistischen Technik werden die Leiber flächig, immateriell, und indem das Licht an dem Fleisch entlangstreift und es, unbekümmert um die Klarheit der Formen, aus dem Dunkel herausholt, im Wasser sich spiegeln läßt und auf den Wellen selber neue Lichtflecken erzeugt, gelten die Leiber nur noch als Konzentrationspunkte der Lichtverteilung. Diese Wendung nimmt aber vor allem das Tierstück in Zügels impressionistischer Malerei der 90er und späteren Jahre. Seine derben Ochsen und Pferde werden immer leichter in der Malerei, mit lockerem Pinsel werden sie als flüchtige Erscheinung charakterisiert, und wenn die Situation unter Bäumen es mit sich bringt, dann tanzen auf dem Fell die Lichtflecken und überziehen die Tiere mit einer bunten Flut leuchtender Farbenreflexe und Schatten, so daß die schweren Massen wie transparent erscheinen. Das wollige Fell einer Schafherde aber wirkt nicht anders als das Wellenspiel im Hafen oder das Blättersieb in den Wäldern: eine einzige Lichtflut ergießt sich über den Rücken der Tiere und macht alles unkörperlich. Wie Sonnenflecke auf dem Wasser erscheinen badende Enten von Emil Pottner (geb. 1872) mit ihrem weißen Gefieder. Hubert von Heiden (1860 bis 1911) und Rudolf Schramm-Zittau (geb. 1874) führen diese Manier Zügels weiter.



Im Besitz des Künstlers

EMIL POTTNER: BADENDE ENTEN

Die im Raum zerstreute Menge der

80er Jahre wird zum unruhigen Gewimmel von Menschen bei einem Volksauflauf, einer Prozession, einem Festaktus, wie in Liebermanns Bild der Huldigung Leos XIII. in der Sixtinischen Kapelle. Ja, erst die impressionistische Malerei ist imstande, das verwirrende Gesamtbild eines solchen Menschengedränges zu geben, dessen formlose, ewig unruhige Erscheinung dem unentwirrbaren Knäuel von Geräuschen in einer aufgeregten Menge vergleichbar ist. Wie steif sind dagegen Krügers Berliner Paradebilder.



Besitzer: Herr G. Hauptmann

DORA HITZ: FRAU GERHART HAUPTMANN

Oder aber, wo die Situation, ein naher Standpunkt, eine deutlichere Charakterisierung der Personen nicht umgehen läßt, da wird das Auge abgelenkt durch starke, farbige Flächen des Kostüms, die in so notwendiger Beziehung zum Grund des Bildes stehen, daß das Verhältnis von Farbe zu Farbe wie im Stilleben wichtiger wird als die Figur und ihre Charakteristik. So werden bei Kuehl die gelben Männerjacken in blauer Umgebung zur reinen Farbenkomposition des Bildes ausgenutzt, und es ist verhältnismäßig unwichtig, wer in diesen Jacken steckt. Stark fleckige oder gestreifte Kostüme werden besonders gern dargestellt, harlekinmäßig auffallend wie bei Eugen Spiro (geb. 1874) oder schillernd und das ganze Bild in farbige Streifen zerlegend wie in dem bekannten Bilde der Frau Hauptmann von Dora Hitz (1856–1924). Von dieser Seite her strebt der moderne Impressionismus zu einer stillebenhaften Behandlung. Wie dort, wo das Licht die Auflösung besorgte, die Freilichtlandschaft, Strand- und Massenbilder ein Lieblingsobjekt waren, so hier, wo der Farbenreiz



Magdeburg, Museum

HEINRICH HÜBNER: MUSIKZIMMER

zum Selbstzweck wird, das Stilleben. Eine ganze Reihe von Malern, Heinrich Hübner (geb. 1869), August von Brandis (geb. 1862), Karl Moll (geb. 1861), E. Pottner, transponieren das Interieur ins Stillebenhafte, indem sie statt des Raumes nur die Wand und das Arrangement vieler bunter Dinge an der Wand sehen lassen und mit Vorliebe den Blick auf geblümte Stoffe von Möbeln und Tapeten, auf reich mit farbigem Geschirr und Blumen besetzte Tafeln, und besonders gern auf Vitrinen voller kunstgewerblicher Kostbarkeiten führen. Aber auch hier werden die Sachen wie die Menschen nur nach ihrer farbigen Oberfläche und ihrem Zusammenklingen zu farbigen Symphonien hin geschildert. Welche neuen Farbensensationen durch diese auf den Reiz als solchen sich zurückziehende, impressionistische Kunst in reinen Stilleben gewonnen wurden, kennt man aus den farbigüppigen Blumenstücken von George Mosson (geb. 1869) oder den feineren Harmonien der Blumenstillleben von Emil Rudolf Weiß (geb. 1875) und den pikanten Zusammenstellungen exotischer Kunstgegenstände in einer ins Weißliche strebenden Harmonie von Robert Breyer (geb. 1866).

Alles aber, was von eigenem Leben in den Figuren noch übrigbleibt, wird zur momentanen Bewegung. Diese impressionistischen Bewegungen sind Bewegungen ohne ein Ziel, keine Handlungen, auch keine wohlgesetzten Schritte, die man sieht und nachahmen möchte. Sie sind plötzliche Wendungen, Verschiebungen im Gesichtsfeld und dadurch erzeugte verwischte Streifen. Sie reizen aufs höchste, die Erscheinung zu verfolgen und genauer hinzusehen, aber das Bild gibt nur diesen Reiz, nicht mehr. Diese momentanen Bewegungsreizungen können auch höchst charakteristisch sein, aber doch nur so, wie wir auf der Straße plötzlich durch den Gang eines Menschen oder als Jäger durch ein bewegtes Bild auf dem Gelände oder in der Luft an ein bestimmtes Wesen erinnert werden und nun erst unsre ganze Aufmerksamkeit zusammennehmen. Die Bilder frappieren, verblüffen für den Moment durch die flüchtigste vorübergehende Bewegung, haben aber auch im Moment ihre Wirkung getan. Die D'Andrade-Bilder von Max Slevogt (geb. 1868) sind ein gutes Beispiel für den Gegensatz zu der monumentalen Auffassung von Bühnen-



Charlottenburg, G. Hempel

ROBERT BREYER: STILLEBEN



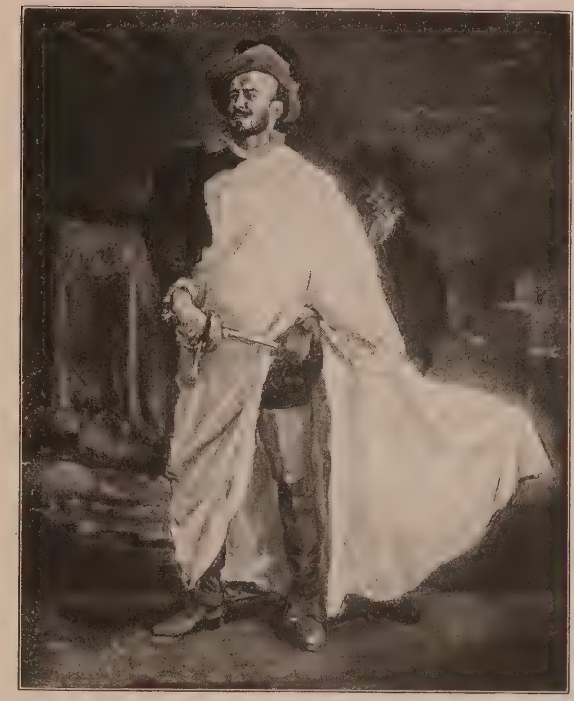
GOTTHARD KUEHL: PETERSKIRCHE ZU SALZBURG (1910)

Dresden Exz. Schelcher

Mit Genehmigung der Erben des Künstlers



figuren der 70er Jahre, wo die heroische Pose ausschlaggebend war, während jetzt der zugespitzteste vorübergehende Aktionsmoment gemalt wird. Bei Slevogt in seinen Frühbildern keineswegs mit vollster Ausnutzung der impressionistischen Technik für das Bewegungsbild, weil er immer ein reiches Farbenspiel daneben entfaltet. In solchen zuckenden Bewegungsreizen ist Liebermann der unübertroffene Meister in Deutschland.



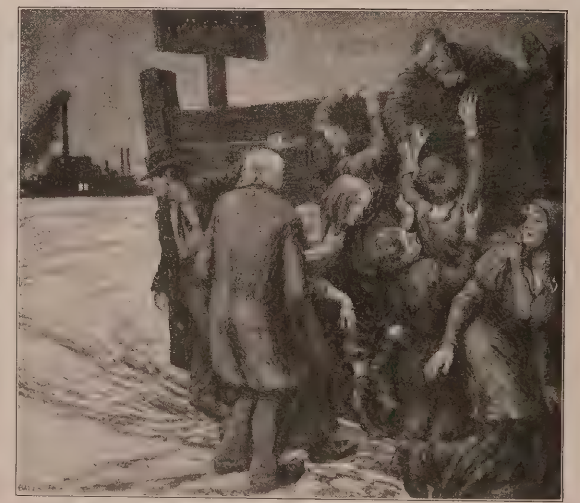
Berlin, Nationalgalerie *Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin*

M. SLEVOGT: DON JUAN UND LEPORELLO, KIRCHHOFSZENE (1912)

Von dieser Menschenauffassung wird auch das Porträt betroffen, das höchst lebendig wird und doch seelenlos. Denn die Lebendigkeit liegt in der zufälligen momentanen Haltung oder einer plötzlichen Wendung des Körpers, des Kopfes, der Augen. Oft glaubt man die Person mitten in einer Konversation zu treffen und wird gereizt, sich zu beteiligen, ohne den Faden zu finden, an den man anknüpfen kann. Oder es macht den Eindruck, als würde man der Person eben vorgestellt, so sehr ist in Porträts von Slevogt, von Konrad von Kardorff (geb. 1877) und andern der Eindruck erster, flüchtiger Bekanntschaft festgehalten.

Ist im allgemeinen kein Stil jeder gegenständlichen Schilderung so feindlich wie dieser auf das rein Optische abzielende Impressionismus, so fehlen doch nicht ganz die Bilder, die den Inhalt der Bilder stärker hervorheben. Und hier wirkt nun die impressionistische Auffassung direkt verwüstend. Denn die Formauflösung, die den Gegenstand doch nicht zu Flecken macht, sondern seine Erscheinung nur zerzaust und verschmiert, läßt alles Häßliche wüst, alles Gemeine noch gemeiner werden. Liegt es doch sowieso in der Herkunft dieses modernen Impressionismus aus der Elendsmilieuschilderung der 80er Jahre und in der zunehmenden Respektlosigkeit gegenüber allem Menschlichen, daß das Krasse, Gemeine, Provozierende bevorzugt wird vor dem Ergreifenden oder tragisch Aufgelösten. In den Lebensbildern, die man gibt, überwiegen Boudoirszenen, Dirnen und Zuhälter, wüste Kneipen, Lumpengesindel. Dieselbe Tendenz, die das Bild aus der sympathisch mitfühlenden Sphäre des Naturgefühles heraushebt und zum sinnlichen Genuß für das Auge werden läßt, führt zur Wahl von

menschlichen Begebenheiten und menschlichen Wesen, in denen auch der Mensch nur Objekt für die Sinne ist. Denn auch das wüsteste Treiben und die gemeinste Situation sind nur dazu da, die Nerven zu reizen und weder positiv noch negativ zur Anteilnahme aufzufordern. Slevogts Jugendwerk, die Heimkehr des verlorenen Sohnes, mag diese Richtung der Zeit statt vieler anderer Bilder illustrieren, da es zugleich den Fortgang von der modernen malerischen Auffassung der Bibel in der Milieuschilderung der 80er Jahre zur impressionistischen Auflösung demonstriert. Es ist ein Triptychon, aber wie eine Karikatur auf das alte dreiteilige Heiligenbild. Links sieht man einen schmalen impressionistischen Ausschnitt aus einem wüsten Lokal, wo ein verkommener Geselle an einem Tisch mit üblen Weibern sitzt. Die fleckige Beleuchtung von bunten Laternen, die Fülle der Dinge und Bewegungen auf engstem Raum zusammengedrückt, die frechste, aufgelösteste Technik kann einem schwindeln machen wie das Schwanken eines Schiffes. Es ist wie eine Impression aus einem Gang durch die übelsten Nachtlokale einer Groß- oder Hafenstadt. Etwas deutlicher im Sinne der Milieuschilderung der 80er Jahre wird die Situation im Mittelbilde, der Heimkehr. Die Zerlumptheit des Heimkehrenden ist mit solcher Realistik gegeben, daß man vergebens nach tieferen, ethischen Momenten von Reue oder Scham sucht. Die Gebärde ist die eines Bettlers, der vorzeitig die Tür öffnete, in der Hoffnung, die Stube leer zu finden. Entsprechend herrscht in der Gestalt des Vaters, dem Typus eines jüdischen Althändlers, die Gebärde des Erschreckens vor. Im dritten Bilde sitzt der Verlorene in völlig zusammengebrochener Haltung, ein elender, abgezehrter Körper, ohne Kleider, der Kopf hängt ihm wie einem geschlachteten Vogel herab, die Arme fallen haltlos herunter. Es ist auch da der Ausdruck kraß, aber von den drei Bildern ist es das stimmungsvollste und weist auf eine andere, dem Impressionismus sich nicht völlig ergebende Richtung der 90er Jahre. Es sei schon jetzt an Hodlers Ausdrucksfiguren erinnert. Es erinnert an Rembrandts Altersstil, in dem die Gegensätze von Licht und Finsternis sich mit seelischem Gehalt zu einer tiefen Ausdruckskraft des Bildes verbinden. Aber gegenüber Rembrandt drängt sich hier der effektvolle Gegensatz von Licht und Schatten und von Flächen stärker hervor.



Im Besitz des Künstlers

H. BALUSCHEK: RAZZIA

Im großen und ganzen angesehen, ist der konsequente Impressionismus der Stil der







Zehlendorf, E. Fuchs MAX SLEVOGT: DER VERLORENE SOHN (1898) *Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin*

Generation, die, um 1850 geboren, sich von dem Persönlichkeitsideal zur einfachen Schilderung der Umwelt hinwendet und alles, was nicht Mensch ist oder dem Menschen zu eigen ist, bevorzugt. Da aber dieser ganzen Richtung ein revolutionärer Zug eigen ist, der sich gegen alles richtet, was mehr als den Eindruck von Milieurealismus zu geben schien, so verstärkt sich dieser Zug noch im Impressionismus und gibt ihm besonders gegenüber dem der Franzosen eine besondere Note. Das Negative der Auffassung unkoordinierter Eindrücke überwiegt oft vor dem, was die Impressionen an Schmelz der Farben und Lichter zu bieten vermögen, der bloße Reiz der Bewegung vor dem Pikanten, Leichten, Schwebenden, das in einer momentanen Bewegung selber liegen kann. Alles das ist bei den Franzosen so viel geschmackvoller, raffinierter, daß man kaum noch geneigt sein wird, diese für den deutschen Impressionismus dieser älteren Generation verantwortlich zu machen; die Einwirkung Hollands und die von selbst gegebene Entwicklungstendenz war sicher maßgebender als der französische Einfluß. Vielmehr lenkte der moderne Impressionismus erst die Augen auf die französischen Erzeugnisse eines Monet, Renoir, Sisley, Rafaelli, Degas, die nun zeigten, was an sinnlicher Impressionsfeinheit und Schönheit der Impressionismus zu leisten vermag, und von einer jüngeren Künstlerschaft zum Vorbild genommen wurden.

Besonders Slevogt entwickelt sich immer mehr zu einer leichten, zarten transparenten Farbigkeit bewegter Szenen, deren Bewegung neben dem Reiz des Flüchtigen den Sinn hat,

die Farben zerflattern zu lassen, daß sie wie Sonnenstrahlen über Wasserspiegel über die Bildfläche hinzuschweben scheinen. Charakteristisch ist ferner für den deutschen Impressionismus, daß das Respektlose, das sich in den 80er Jahren als Ungeduld in der Technik kundgab, sich jetzt zu rücksichtslosester Willkür in der Malweise verstärkt, und der Eindruck der Subjektivität und Skizzenhaftigkeit auch gegenüber den Impressionen bestehen bleibt. Nicht unbezeichnend ist es schließlich, daß die hervorragendste und führendste Persönlichkeit dieses Stiles ein Künstler ist, bei dem die Freudigkeit des Erlebens der Erscheinung und ihrer Impression zurücksteht hinter der treffsicheren Augenblickserfassung, und dessen Hauptcharakteristikum eine zynisch-geistreiche Weltauffassung ist, die ihn im Gespräch zum lebendigsten und faszinierendsten Gesellschafter macht. Es ist Max Liebermann. Neben ihm steht als die gefühlsamere, aber gerade deshalb in dieser Zeit künstlerisch weniger sichere Persönlichkeit, Fritz von Uhde.

Max Liebermann (geb. 1847)

Wie kein anderer hat Liebermann zwei Themen bewältigt, ja erst überhaupt zu Ehren gebracht: die Menge und die Menschen bei der Arbeit. Sein Werk reicht in die 70er Jahre hinein und füllt dieses Jahrzehnt aus. Er steht hier auf seiten der Realisten wie Leibl und der frühe Thoma. Schon in dieser Zeit stehen diese Themen für ihn höher, und so sehr in der Formensprache noch Reste des großen Stiles auf ihn abfärben, in der größeren Respektlosigkeit vor dem Menschen, den er proletarisiert, verrät sich der Geist einer jüngeren Generation. Er malt Einzelpersonen, groß aufgefaßt in der Silhouettierung vor leerem Grund, Leute bei der Arbeit wie Menzels Eisenwalzwerk, auch arme Leute, und dort, wo sie wirken, nicht, wo sie elend sind. Die Bewegungen selbst sind groß, und die Bilder streng komponiert. Die Figuren dominieren. Aber in den Typen wird das Ärmliche und Häßliche betont, ja, ein Zug von Karikatur kommt hinein. Landarbeiter auf freiem Felde, die mit Milletschen großen Gebärden handeln, werden in den Grund hineingemalt, und bei Arbeitern im Innenraum drückt sich stärker als bei den älteren Künstlern die Freude am Raum und seinem Helldunkel durch. Eins seiner ersten großen Bilder ist das Selbstporträt mit dem Stilleben von 1871. Eigentlich sind es zwei Bilder im Sinne der 70er Jahre. Ein Selbstporträt, wie jene Porträts von Knaus und von Böcklin, wo der Mensch zum Bilde herausschaut und sich inmitten des großen Apparates zeigt, in dem er wirkt. Aber Liebermann nimmt das Arrangement und sich selbst komisch. Er malt sich als Herr, aber als Küchenchef, und lacht den Beschauer an, vielleicht auch aus. Der Rest ist ein Stilleben. Die kraftvolle, im Ton schwere Malerei hat etwas Virtuoses. Nur häufen sich die Dinge, so daß man spürt,



Berlin, Nationalgalerie *Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin*

MAX LIEBERMANN: GÄNSERUPFERINNEN (1872)

wie der Realismus, der den älteren Künstlern ein Mittel war, das Monumentale lebendig werden zu lassen, hier mehr ein Mittel naturalistischer Schulung in der Durchmalung der Einzelheiten wird.

Bedeutender und in manchem Betracht der Höhepunkt der 70er Jahre in Liebermanns Schaffen sind die Gänserupferinnen von 1872. So recht ein Gegenstück zu Menzels Eisenwalzwerk und früher als dies gemalt. Denn auch hier sind Leute in einem dämmerigen Raum bei der Arbeit gezeigt. Aus der Fülle der Figuren lösen sich vorn einige Hauptgestalten los und führen uns in großen und starken Gebärden die Arbeit vor. Die Hauptfigur ist die alte Frau rechts. Sie hat das linke Bein zurück-, das rechte Bein stark nach vorn gestellt. Auf dieses stützt sich der rechte Arm, zugleich greift er zurück in die Brust der Gans, die die Frau mit der linken Hand gefaßt hat. Jetzt denke man sich an Stelle dieser Frau eine Idealfigur, deren Hände ein Schwert in dieser Weise fassen, etwa einen Lorenzo di Medici von Michelangelo, und man wird sofort das Große der Gebärde in dieser Arbeitstätigkeit erkennen. Indem diese Frau sich mit der ganzen Schwere ihres Körpers nach links legt, antwortet ihr in einer Gegenbewegung die Frau unmittelbar neben



Berlin, Frau A. Liebermann

MAX LIEBERMANN: GESCHWISTER

ihr, die ganz vom Rücken gesehen ist. Also Wirkungskontraste wie bei Böcklin. Das ganze Bild aber ist so angeordnet: Eine Hauptfigur oder Figurengruppe wie diese ist zweimal im Bilde gegeben, denn links am Rande des Bildes sitzt eine Gänserupferin, deren Bewegung fast ein Spiegelbild der Frau zur Rechten ist. Dadurch wird das Bild ganz symmetrisch aufgebaut. Der Farbenauftrag ist harzig, schwer, und von jener Feierlichkeit, mit der in den 70er Jahren solche Themata gemalt wurden. Daß man aber die Strenge der Komposition nicht merkt, hängt auch hier einmal von der starken Naturanschauung ab, die wie überall in den 70er Jahren Idealität und Wahrheit in eins zusammenfassen. Aber es hat bei Liebermann noch einen anderen Grund. Indem er die statuarische Komposition zweimal bringt, läßt er die Mitte frei. Und hier reihen sich nun hintereinander die Figuren, bis sie hinten im Helldunkel des Raumes fast verschwinden. Hinter der Hauptfigur öffnet sich ein noch tieferer Raumwinkel, in den sich das Licht aus einem kleinen Fenster ergießt und dämmerig verschwommene Gestalten mit seinen Flecken umspielt. Das ist alles schon ganz im Geiste der 80er Jahre. Liebermann ist der Träger der Entwicklung.

Liebermanns Bilder werden im Verlauf der 70er Jahre nicht plastischer in der Form, sondern luftiger im Raum.

In einem Bilde, „Die Geschwister", von 1876, trägt das ältere Mädchen das kleinere auf dem Arm. Für die Art, wie es mit dem einen Bein nach oben tritt, sich mit dem Oberkörper ins Kreuz legt und den Kopf über die Schulter herüber und uns entgegendreht, gäbe es Beispiele in der großen Plastik. Aber im Ausdruck des kleinen Kindes überwiegt doch zu sehr der Ausdruck drolliger Stupidität, als daß die Monumentalität des Aufbaues wirksam würde. Das Charakteristische streift zuweilen an die Karikatur.

Alles aber, was sich in den 70er Jahren verhalten meldete, bricht in den 80er Jahren durch. Das Gegenstück zu den Gänserupferinnen von 1872 ist die Schusterwerkstatt von

1881. Hier sind nur zwei Figuren, und doch treten sie als Personen wenig hervor, sondern schaffen Raum in dem kleinen Winkel, den das Bild aus der Werkstatt herausschneidet. Die Rückenfigur des Lehrlings ist einbezogen in den Rhythmus der Raumbewegung, die vorn an der Stuhllehne beginnt und am Tisch entlang hin zum Fenster führt. Der Meister sitzt seitlich und etwas tiefer. Auch er dreht uns halb den Rücken zu. Das Fenster ist dem Beschauer direkt gegenübergestellt und zieht die Augen auf sich an den Figuren vorbei und über sie hinweg. Überall entstehen helle Streifen, wo das Licht hintrifft, und erfüllen das ganze Zimmer mit einem gleichmäßigen Reichtum heller Flecken, ein Milieu, in das die einzelnen Dinge vollständig eintauchen. Staubig grau, hell und nüchtern ist die Atmosphäre im Zimmer. Nicht die Schuster sind gemalt wie die Gänserupferinnen, sondern die Schusterwerkstatt. Aber bewundernswert ist der Ausdruck von Wahrheit des Geschehens. Alles regt sich, im Gehen des Lichtes, der Luft, der Figuren. Aber es ist nur der Ausdruck der Geschäftigkeit im allgemeinen, ein Eingespanntsein in Mühseligkeit und Arbeit.

In einer Reihe ähnlicher Werkstattsbilder steigert sich diese Auffassung bis hin zur Flachsscheuer in Laren. Hier ist nun in einem Meisterstück alles erreicht, was die Maler der 80er Jahre beschäftigte. Ein Raum groß und weit, kahl und nüchtern, nicht für den einzelnen zum Wohnen, sondern für eine Menge in gleichförmiger Tätigkeit, nicht individualistisch, sondern kollektivistisch. In der Tracht sind diese Menschen sich ziemlich gleich, die einen sitzen an der Wand, kehren uns den Rücken zu und reihen sich schier endlos, den Raum zu vertiefen, hintereinander. Die anderen stehen zerstreut im Raume herum, zupfen an dem Flachs, nähern sich in kurzen Schritten den andern oder entfernen sich von ihnen in knappen, nur durch die Sache bestimmten Bewegungen, meist uns abgewendet, ganz der Arbeit hingegeben. Überall aber, wo wir hinsehen, steht uns ein Fenster entgegen, und so viel Licht dringt in den Raum und überschüttet die Figuren mit Lichtflocken weich wie der zottige Flachs, daß, was von Einzelfiguren im Raum noch bleibt, aufgeht in der Gesamtheit eines grauen, hellen und von Atmosphäre durchzitterten Milieus. Unmerklich hat sich die Bauernstube in eine moderne Fabrik verwandelt.



Berlin, Nationalgalerie *Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin*

MAX LIEBERMANN: SCHUSTERWERKSTATT (1881)



Berlin, Nationalgalerie — *Mit Genehmigung der Photographischen Union, München*

MAX LIEBERMANN: FLACHSSCHEUER IN LAREN (1887)

Heller als diese Flachsscheuer und zerstreuter im Licht pflegen Freiluftbilder auch nicht zu sein. Diese überwiegen auch bei weitem in Liebermanns Werk. Immer ist es das Thema „unter Bäumen“, entweder eine Allee, die wie eine Straße sich in die Tiefe streckt wie im Altmännerhaus in Amsterdam, oder der Weg, der am Amsterdamer Waisenhaus entlang geht, und dann sitzen dort die Männer, hier die Waisenmädchen längs der Gasse, Statisten des Raumes, einer wie der andere gekleidet, die einen geruhsam, die anderen mit Handarbeiten, an Figur klein gegenüber dem Milieu, das das Bild schildert, ohne lebhafte Regung seelisch und körperlich; denn was im Bilde lebt, ist das Fluktuierende des Ganzen, die Bewegung, die das Auge vollzieht, und die Bewegung des Lichtes, das durch die Blätter hindurchgeschüttelt wird. Alle diese Bilder variieren das Thema einer Raumdarstellung, dem immer die Großstadtstraße zugrunde zu liegen scheint, wo man es eilig hat, sich bei Einzelheiten nicht aufhält, niemand kennt und nur durch die Fülle der Erscheinungen beständig in Atem gehalten wird. Ein anderes Thema „Unter Bäumen“ ist noch unruhiger, denn hier stehen schon die Bäume zerstreut herum, zerstückeln den Raum und vervielfältigen ihn. Die Staffage zerstreut sich unter ihnen und zwischen ihnen, und alles ist in Bewegung. Das sind die Kinderspielplätze im Tiergarten, im Walde und auf dem Dorfe. Das

charakteristischste Bild dieser Art ist vielleicht der Münchner Biergarten. An einem Baum vorbei, der wie ein Torweg den Raum eröffnet, sieht man eine reiche, zerstreute Menge. Diese ist keineswegs impressionistisch gemalt, sondern die Einzelheiten sind verhältnismäßig deutlich. Man sieht vorn ein Dienstmädchen und spielende Kinder, man sieht, wie bessere Gesellschaft und Leute geringen Standes an einem Tisch Platz nehmen, sieht Kellnerinnen sich durch die Menge drücken, hinten die Kapelle mit dem aufgeregten Dirigenten, und überall ein Gehen, Kommen und Sichbegrüßen. Es ist hell, sonnig oder vielmehr ein lebhaftes Gemisch heller und beschatteter Stellen. Aber man spürt auch, wie flüchtig all diese Leute vom Künstler gesehen sind, und wie wenig sie uns selbst angehen. Vor einem solchen Bilde erfaßt man, daß die Menge etwas anderes ist als eine Summe von Einzelheiten. Man wird zum Soziologen. Und nun denke man zurück, wie in der Biedermeierzeit dergleichen gemalt wurde, ein Bild von Waldmüller, jeder Stamm ein guter Freund, jeder Winkel vertraut, bekannt, geliebt, oder eine Straße in Berlin von Gärtner, jedes Haus individuell, durch Firmenschilder gekennzeichnet, und davor Gevatter Hinz und Gevatter Kunz. Wie mußte man da Zeit haben, fragen und anhören können. Es ist der Unterschied von ländlicher Einsamkeit und Großstadtbetrieb.



Berlin, Frau Geheimrat Löwe

MAX LIEBERMANN: MÜNCHNER BIERGARTEN (1883)

Es gibt Bilder Liebermanns, die das Thema der Interieurs, Straßen und Plätze unter Bäumen inniger und gemütlicher fassen, wie das Tischgebet, die holländische Dorfstraße, am Backofen und die Bleiche. Die Bleiche, auf der Bäume ihre Kronen zu einem luftigen,



Berlin, E. Arnhold

MAX LIEBERMANN: BLEICHE (1882)



Hamburg, Kunsthalle *Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin*

MAX LIEBERMANN: NETZFLICKERINNEN (1888)

weiten Raumgebilde zusammenneigen, und große weiße Laken ausgebreitet sind, von Bäuerinnen dahingelegt, denen man ansieht, daß sie hier zu Hause sind, atmet überall ländliche Luft und ländliche Stille. Hier ist Weite des Raumes und Abgeschlossenheit zugleich. Der graue Ton ist von einer milden Zartheit gedämpften Grüns. Aber so sehr sind wir schon durch die anderen Bilder Liebermanns voreingenommen, daß uns hier in diesen Bildern ein fremder Ton mitzuklingen scheint. Etwas, was nicht ganz Liebermann ist, sondern mehr holländisches Eigentum, und an Israels, Mauve und Maris erinnert.

Ziemlich am Ende des Jahrzehnts, 1888, steht ein Bild, dessen Freiluftcharakter alles Vorangegangene schlägt, denn es ist wieder eine weite baumlose Ebene, der Strand mit den Netzeflickerinnen, ein Bild, das merkwürdigerweise stark auf Bildmotive der 70er Jahre zurückgreift. Denn vorn steht, den Horizont überragend, eine junge weibliche Person und zieht zunächst die Aufmerksamkeit auf sich. Dann freilich fällt der Unterschied zu den 70er Jahren um so stärker in die Augen. Sie dreht uns den Rücken zu und steht nicht still auf dem weiten Plan wie ein feierliches Monument, sondern schreitet in momentan erfaßter Bewegung ins Bild hinein, so daß unsere Augen mitgehen und nun von Figur zu Figur der am Boden knieenden Frauen in die Weite des Raumes hineingeführt werden. Darin erinnert das Bild an die romantische und stimmungsvolle Auffassung endloser Weiten, wo vorn eine Figur nur die Aufgabe hat, uns



München, Neue Pinakothek

MAX LIEBERMANN: FRAU MIT ZIEGE (1890)

mit sich fortzureißen und die subjektive Stimmung des Schauens oder der lyrischen Ergriffenheit zu suggerieren. Aber auch hier arbeiten die Frauen, und der Raum ist nur ein großer Platz, und nur das allgemein Räumliche wird durch das Hineinschreiten betont. So locker und luftig ist das Bild gemalt, daß man den Wind über die Strandgräser wehen zu fühlen glaubt. Der Raum ist weit und nimmt kein Ende. Es ist eins der schönsten Bilder Liebermanns.



Hamburg, Kunsthalle

MAX LIEBERMANN: BARON BERGER (1905)

Die Betonung einer solchen vom Winde zerzausten Einzelfigur in momentaner zuckender Bewegung weist auf eine Bildauffassung, die von nun an in Liebermanns Werken immer mehr Platz greift, die Darstellung momentan bewegter Figuren, in denen der Bewegungsreiz in seiner ganzen Flüchtigkeit und Augenblicklichkeit festgehalten wird. Für Liebermann ist bezeichnend, daß, seinem ganzen Streben entsprechend, die Dinge charakteristisch zu erfassen und wiederzugeben, ihn auch jetzt weniger die Schönheit und Feinheit der Reize in sinnlicher Beziehung beschäftigt, als der momentane Eindruck der Bekanntheit. Auf das Treffen flüchtiger Momente kommt es ihm an. Die größere Flüchtigkeit des Sehens drückt sich zunächst so aus, daß der Blick sich nur einen Moment auf die Einzelfigur richtet, aber nicht mehr im Raume hin und her geht. Daher wird das Verhältnis der Figur zum Raume völlig unklar. Der Hintergrund erscheint als verwischte Fläche, wie er ja in der Tat verschwimmt, wenn wir vorn etwas fixieren und uns um das, was daneben ist, nicht kümmern. Bilder dieser Art sind der schreitende Bauer, der Bauer mit der Kuh, der Bauer in den Dünen und die Frau mit den Ziegen. Auf diesem letzten Bilde, dem frühesten und charakteristischsten, sieht man noch verhältnismäßig deutlich vorn die Frau und die Ziegen, aber in einer sehr momentanen, zuckenden Bewegung. Die Ziege am Halfter dreht zurück, um zu fressen, während die Frau energisch nach vorn zieht. Es zittert alles in der Malerei und ist höchst lebendig. Der Hintergrund aber ist ganz verblasen und ohne entsprechende Raumtiefe. Die Verschwommenheit, die sonst durch Luft und Licht hineinkam, ist hier die des subjektiven Sehens.

Durch dieses flüchtige Erblicken von Einzelfiguren in vorübergehenden Situationen wird von nun an die Porträtauffassung Liebermanns bestimmt. In einem vorübergehenden Mo-



Hamburg, Kunsthalle

MAX LIEBERMANN: POLOSPIEL (1902)

ment werden die Figuren erfaßt, sprechend ähnlich, was möglichst wörtlich zu nehmen ist. Denn oft genug ist die augenblickliche Belebtheit der Figur durch eine rhetorische Gebärde motiviert. Das Bild Friedrich Naumanns, der in einem Augenblick einer Volksrede festgehalten ist, ist nur ein hervorragendes Exemplar einer ganzen Gruppe. In anderen Fällen spürt man, wie diese Leute zuhören und, von dem Gesagten betroffen, mit wechselndem Mienenspiel jeder Bewegung folgen. Unübertrefflich kommt das in Bergers Porträt heraus. Es zuckt ihm um Mund und Augenwinkel, daß man glauben möchte, Liebermann selber ist es, der zu ihm spricht. Doch läßt sich nicht leugnen, daß auf Kosten der Lebendigkeit in allen diesen Porträts die Tiefe der Geistigkeit zurücksteht. Es ist eben alles Seelische zu sehr auf einen Moment zugespitzt und als durch äußeren Reiz bedingte Reaktion dargestellt. Man sieht den äußeren Apparat in Bewegung, aber nicht die innere Bedeutung. Auch in dem großen Gruppenporträt des Hamburger Professorenkonvents setzen sich die physiognomischen Momente aus Sprechen und Zuhören zusammen. Es begreift sich aber, daß bei dieser Auffassung, wo der Blick eine Person ohne die Umgebung flüchtig fixiert, immer nur Einzelporträts zustande kommen, so daß in diesem großen Bilde weder die dauernde seelische Verbindung der Personen noch ihr räumliches Beieinander klar herausgekommen ist.

Außerhalb des Porträts aber steigert sich die flüchtige Erfassung des Menschen beständig, indem das Auge immer mehr über das ganze Bild mit einem Blick herübergeht und von dem einzelnen oder mehreren Menschen nur die flüchtigen Silhouetten erfaßt, die genügen, badende Knaben, Reiter am Strand, Polospieler, Tennisspieler anzudeuten und den Eindruck momentaner Verschiebung der Silhouetten im Gesichtsfeld zu bewirken. 1898 erscheint zuerst das Thema der badenden Knaben, und nun vergleiche man Böcklins Sommertag damit, seine ruhige Klarheit, Sommerlust, Fleischeshelle und Himmelsbläue. Hier dagegen Luft, Sonnengeflimmer und Knaben in ganz zufälligen Bewegungen, laufend, das Hemd aufnehmend, über den Kopf werfend, die Ärmel überziehend. In späteren Strandbildern vermischen sich die Bewegungen der Badenden und der Wellen immer mehr. Die

Menschen werden bewegte sonnenbestrahlte Flecken der Natur wie Gischt und Schaum der Wellen. In den Reiterbildern malte Liebermann wohl zuerst die nervöse zuckende Bewegung eines Pferdes, das vor der Welle zurückzoppt oder seinen sich aufschwingenden Reiter nicht annehmen will. Später aber, im Polospiel und schließlich beim Wettrennen saust die ganze Masse von Pferden durchs Gesichtsfeld, ohne daß das Auge Zeit hat zu folgen.

So gelangt der Künstler schließlich dazu, auch die Milieuschilderung der 80er Jahre impressionistisch umzudeuten. Aus der Menge von Menschen wird das Gewirr von Flecken, das vor dem Auge tanzt, aus dem Lichtstreifen am Boden und auf den Dingen eine unruhige, strahlende und flimmernde Fläche. Schon in dem Biergarten von Brannenburg (1893) strömte das Licht wie eine feurige Lohe zwischen den Stämmen herunter, daß man von den Bäumen nur Silhouetten, von den Menschen nur Andeutungen zu sehen bekam. 1906 bei der Huldigung Leos XIII. in der Sixtinischen Kapelle sieht man von Menschen und Fahnen nur flatternde Streifen wie Feuerflammen, die nach oben züngeln. Vor allem aber werden zwei Themen, die früher schon behandelt wurden, ganz charakteristisch umgewandelt, der Strand mit Menschen und die Straße einer Stadt. In beiden Fällen ist das Bild hoch von oben und sehr von fern gesehen, so daß dem Auge mehr als der Raum eine große perspektivisch steigende Fläche sich bietet. Auf dieser wimmelt es von Menschen, die nichts andres sind als kleine Flecken. Höchst pikant und prickelnd sind sie auf der hellen Fläche des Strandes zerstreut, lebhafter und farbig bunter auf den Straßen, die sie wie auf einem Jahrmarkt in Massen füllen. Hier wird nun eins deutlich, besonders in den reizenden und duftigen Strandbildern, die auch in kleinerem Format gehalten sind. Der Künstler bemüht sich, die sinnliche Seite seiner impressionistischen Kunst zu verfeinern und zu steigern, dem Licht als Lichtschönheit und Zartheit von Tönen und den Farben als reinen Impressionen wie in musikalischen Klängen Wirkungen abzunötigen. Die unstreitig gelungeneren Strandbilder sind wie kleine Impromptus, wo ein gewisser Reiz der Gesamtsituation sich mit einer fast visionär wirkenden Zartheit von Luftgebilden vermischt. Die Stadtbilder aber, in denen die Dinge uns etwas näher rücken, zeigen doch eine recht zerstückelte Farbenfläche und erinnern uns daran, daß hier ein Künstler am Werk ist, der weniger von dem musikalischen Eindruck der Farben als von dem intellektuellen der charakteristischen Auffassung ausging. In dieser musikalisch dekorativen Seite der Malerei tritt eine neue Generation auf den Plan.

Und alles in allem darf man wohl sagen, der Impressionismus der 90er Jahre, der Liebermanns Kunst sich immer mehr verflüchtigen läßt, ohne die volle Intensivierung der rein sinnlichen Qualitäten von Farben und Licht als Gegengewicht dafür einzuschieben, hat die

Werke wohl geistreicher, pikanter und virtuoser werden lassen, aber die großen Bilder der 80er Jahre sind doch reicher, ergiebiger und zugleich wie die Werke keines andern Künstlers von einer spezifisch großstädtischen Modernität der Naturauffassung, so daß hier der Höhepunkt in Liebermanns Schaffen und der 80er Jahre überhaupt zu suchen ist. Wir mögen heute an die Kultur der 80er Jahre wie an etwas Trostloses zurückdenken und bei dem Milieurealismus und der Uniformierung der Menschen an den gleichförmigen und ertötenden Mietskasernenstil unserer Großstädte denken, das bleibt doch bestehen, daß Liebermann dieser Zeit in den Bildern der 80er Jahre den künstlerischsten und überzeugendsten Ausdruck verliehen hat, und auch den deutschesten, wenn wir von der Großstadtatmosphäre Berlins als von Deutschland reden dürfen.

Fritz von Uhde (1848–1911)

Was bei Liebermann naiv ist, Beachtung niederer Lebensverhältnisse und Herabsteigen in die Welt des Arbeiters und der Armenhäuser, aber verbunden mit großstädtischer Flüchtigkeit, das ist bei Uhde sentimental. Er steigt herab zu den Armen als einer der hoch gestellt war, er macht sich zu ihresgleichen, in Kleidung, Tonfall der Stimme; und doch erkennen sie ihn immer als etwas Besonderes an. Sein künstlerischer Sozialismus und seine Opposition gegen die vornehmen Leute und Dinge in der Kunst ist wie bei Tolstoi von Mitleid mit den Niedrigen erfüllt. Deshalb achtet er mehr als Liebermann in ihnen die Personen und mischt sich persönlich stärker in ihr Leben hinein. Er verkleidet sich und das moderne Leben, das er schildert, in ein ideales und sentimentales Gewand: das von Christus, der in die Hütten der Armen das Evangelium trägt. Sein Sozialismus ist ernst, ethisch tief, aber doch Salonsozialismus. Liebermann verkörpert den Charakter der Zeit, Uhde vielmehr einen neuen Glauben, der doch nicht gläubig ist. Zugleich ist seine Hingabe an den Geist der 70er Jahre eine Bekehrung. Denn in den 70er Jahren wandelte er auf den Spuren Makarts und war ganz in Gefahr, dem Salonidealismus der 80er Jahre zu verfallen, aus dem er sich durch die Armeleutemalerei und den Milieurealismus rettete.

Idyllen mit verwaschenen dekorativen Landschaftsdarstellungen im Stil der 60er Jahre (Abschied, Heimkehr, 1869), Schlachtenbilder mit starkem Pathos, Kostümfiguren à la Makart in Gärten oder in üppigen, reich mit Kissen, Blumen und Früchtestilleben geschmückten Prunkgemächern, Landsknechte zu Pferde, Kavalkaden in prächtigen Kostümen und italienische Idealfiguren der Pilotyschule, das sind die Themen der 70er Jahre, an denen er sich unter mannigfachen Einflüssen bildete. Durch den Einfluß Munkacsys wird er auf realistischere Themen und eine gediegenere, tonigere Behandlung gelenkt im Sinne der

jüngeren Generation. In Bildern wie der Chanteuse (1880), das noch mit Kostümen der lustigen Gesellschaften holländischer Genrebilder des 17. Jahrhunderts interessant gemacht ist, oder den gelehrten Hunden (1880), einer französischen Kneipenszene, spielt die Freude am Sehenswerten im Sinne eines Knaus, Meyerheim eine Rolle. Es sind Einzelfiguren, die mit kontrastierenden Bewegungen zu einer Reihe zusammengefügt sind. Die Menschen sind noch Schauspieler, der Künstler Regisseur im Sinne der 70er Jahre.



Hamburg, Kunsthalle *Mit Genehmigung der Photographischen Union, München*

FRITZ VON UHDE: DER LEIERKASTENMANN KOMMT (1883)

In Bildern wie der holländischen Wirtsstube, dem Familienkonzert und am Fenster, sämtlich von 1881, kommt das Neue der 80er Jahre, das stärkere Hineinspielen der Räumlichkeit und das hellere die Figuren umspielende Licht. Dennoch erkennt man auch hier, wie schwer es dem Künstler wird, sich von dem Prunkstil der 70er Jahre loszureißen. Das Kostüm bleibt noch immer die altholländische Kavalierstracht, die Beziehungen zwischen den Personen sind noch stark anekdotisch, und die Malerei ist im holländischen Sinne altmeisterlich. Mit Bildern in der Art des Franz Hals wie der Münchener Hille Bobbe gewöhnt sich dann der Künstler an die realistische Sphäre, der er von jetzt ab seine Bilder entnimmt.

Drei Bilder, die holländische Nähstube von 1882, „der Leierkastenmann kommt" und die Trommelübung (1883), sind die unbefangenen Zeugen der Entwicklung des Künstlers in die Milieuschilderung der 80er Jahre hinein. In der holländischen Nähstube sitzen Waisenmädchen zerstreut in der Ecke eines Zimmers um einen Tisch, die eine gegen das Licht und ganz vom Licht übergossen, eine andre wird vom Rücken gesehen. Alle sind bei der Arbeit. Zur Rechten öffnet sich der Raum in einen zweiten, in dem ein Mädchen nähend vor dem Fenster sitzt. Die Raumkomposition aber ist typisch dieselbe in den drei Bildern, auf der einen Seite der tiefe Gang, im Leierkastenmann und der Trommelübung von Menschen in langer Reihe ausgefüllt, auf der andern Seite ein Raumwinkel, in dem Personen herumstehen. In der Trommelübung bilden die im Kreis zusammenstehenden Trommler der rechten Seite selber den Raum. Charakteristisch aber für Uhde ist, daß trotz der zunehmen-

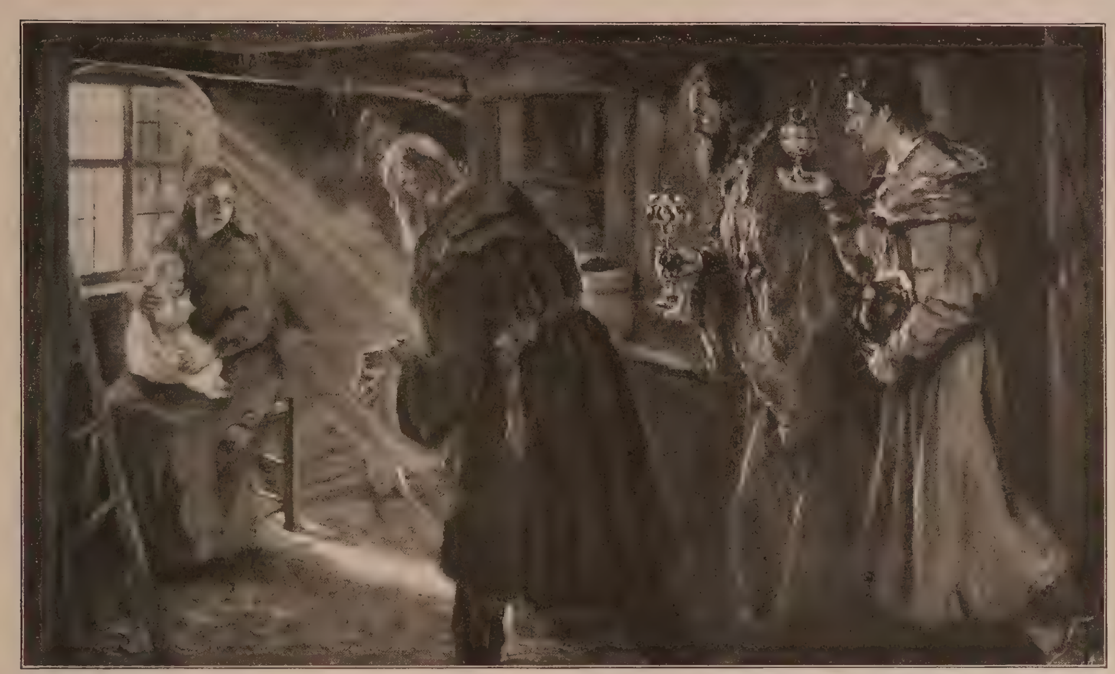


Leipzig, Museum der bildenden Künste *Mit Genehmigung der Photographischen Union, München*

FRITZ VON UHDE: LASSET DIE KINDLEIN ZU MIR KOMMEN (1884)

den Freiluft- und Freilichtbehandlung die Dinge und Personen eine gewisse Konsistenz der Oberfläche und der Lokalfarbe behalten, und die Buntfarbigkeit der Bilder durch die helle Belichtung hell, heiter, zart, ja schmachtend bis zur Schönfarbigkeit wird.

Durch Liebermann erst wird Uhde zum Grauseher. Aber die Achtung vor dem Persönlichen, die sich in jenen Bildern in der Malerei bewährte, wirft sich, als diese tonloser, grauer, fleckiger wird, aufs Ethische. Jetzt erst wird Uhde zum Maler der Christusbilder, als der er gewürdigt werden will, obwohl noch manches feine Stück rein malerischer Wiedergabe der einfachen Welt entsteht, für die er jetzt sein Herz entdeckt hat, wie etwa das kleine Mädchen an der Tür oder der Mann, der sich den Rock anzieht, ein zufälliger Naturausschnitt voll momentanen Lebens. Je mehr er aber im Sinne Liebermanns sich der Milieuschilderung der 80er Jahre ergibt, um so mehr schüttet er sein Herz aus in dem Thema Christus als Freund der Armen und Bedrängten. Denn malerisch sind die Bilder „Komm Herr Jesus", „Lasset die Kindlein zu mir kommen" reine Raum- und Freilichtdarstellungen. In dem letztgenannten, dem früheren Bilde, ist ein weiter dielenmäßiger Raum, kahl und ärmlich möbliert und etwas übereck gestellt; die früheren Interieurs waren noch parallel zum vorderen Bildrand ausgerichtet. Zur Linken kommen Leute herein und nehmen befangen den Hut



Magdeburg, Kaiser-Friedrich-Museum *Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin*

FRITZ VON UHDE: DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE (1895)

ab, mit einer Scheu, wie der Bauer sie empfindet, wenn er in die Stube des Gutsherrn tritt. Sie gilt Christus, der barfüßig, in einfachem Pilgerkleid auf dem Stuhl sitzt und von einer reichen, kunstlos zerstreuten Schar von Kindern umgeben ist. Die Wand uns gegenüber ist die Fensterwand, und trotzdem die Fenster zum Teil verhängt sind, strömt das Licht mit heftiger Zudringlichkeit hinein und läßt die Figuren an den Rändern hell aufleuchten.

Verglichen mit den anekdotischen Märchen- und Geschichtsbildern der Biedermeierzeit ist hier mehr Zufall beobachteten Lebens und eines malerisch reichen Ineinander von Menschen und Atmosphäre. Das, was aus dem Neuen Testament illustriert wird, sind nicht eigentlich Szenen, die ein historisches Wissen voraussetzen, sondern ein allgemeineres Ethos menschlicher Beziehungen, ein Menschenfreund unter Kindern und einfachen Leuten. In den beiden Bildern, in denen Uhde eine Bauernfamilie um den Tisch herumstehend, beim Tischgebet, zeigt, und nun noch ein Gast erscheint, der mit besonderem Respekt empfangen wird, ist die Einheit von Milieu und Personen eine vollkommene, und immer bindet das Licht, das vom Fenster her über die Leute sich ergießt, und der schlichte graue Ton der Bilder alles zusammen. So würde das religiöse Bild vollständig in das Genrebild aufge-



Christiania, Nationalmuseum — Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

FRITZ VON UHDE: SCHAUSPIELER (1893)

gangen sein wie etwa in den Blütezeiten der holländischen protestantischen Malerei, wenn nicht die Hauptfigur nach einer bestimmten Seite hin stärker charakterisiert wäre, als es das bloße Menschsein verlangte. Der überlieferte Christustypus klingt an, und die Einfachheit des Gebahrens, die nackten Füße, das glattgescheitelte Haar, und das für die Gegenwart ungewöhnliche Pilgergewand verraten den Büßer und Verächter der Welt, der zu viel Elend gesehen hat, um es sich selber gut gehen zu lassen. So geht er hin und predigt den Armen, und sie glauben ihm, weil er es ernst meint und freiwillig einer der Ihrigen geworden ist. Das alles aber spielt sich wie vor unsern Augen ab, von Leuten in zeitgenössischer Tracht und in einer Umgebung, die uns ganz bekannt ist. Und da nun weder Geschichte erzählt wird, noch in der Person Christi ein über das Menschliche erhobener Ausdruck dem Künstler gelingt, sondern immer der Schwärmer und moderne Asket hindurchblickt, so bleibt über das reine Genrebild hinaus als Inhalt notgedrungen etwas von Tendenz.

Wo aber das Milieu und die genrehafte Situation fehlt, und das Thema eine strengere historische Situation und bedeutendere Charaktere verlangt, da versagt diese Kunst und zeigt deutlich, daß sie keine neue religiöse Malerei ist. Im Abendmahl von 1886 schiebt zwar der Künstler die lange Tafel schräg und schief ins Bild hinein, stellt sie vors Fenster und läßt die Hauptfigur Christi uns den Rücken zukehren, aber auch dies milieumäßige Arrangement kann nicht verhindern, daß die einzelnen Personen idealer charakterisiert

werden. Und hier trifft man nun lauter Nieten, nicht Volkstypen und nicht Ideale, Gebärden und Mienen, für die der Künstler in seiner Not zu fremden Vorbildern greift.

Die zunehmende Verflüchtigung des Gegenständlichen und räumlich Klaren, die stärkere Verselbständigung der Lichtwirkung und die größere Subjektivität der Auffassung haben in der Folgezeit auch Uhdes religiöse Bilder und nicht ungünstig beeinflußt. In manchem Betracht werden sie übernatürlicher, visionärer. Schon in dem Triptychon der heiligen Nacht von 1888 und 1889 umspielt das Licht magisch die Hauptgestalt von Maria und Kind, und die Unbestimmtheit der Räumlichkeit, eines weiten dunklen Flures, nimmt in jeder Fassung zu. Links nahen sich Hirten in geheimnisvoller Nachtbeleuchtung, rechts sitzt ein Chor von Englein in einem völlig unklaren Bodenraum und ist fast ganz in Licht aufgelöst. Wenn Christus jetzt eine Bauernfamilie besucht, dann erscheint er wie eine plötzliche Vision in der geöffneten Tür und bringt mit sich den vollen Strom des Lichts hinein. Die Verkündigung an die Hirten ist ein Nachtstück mit mystischer Lichtausstreuung, die von der Erscheinung des Engels ausgeht. Eine Ruhe auf der Flucht ist eine Szene im Wald mit reichstem Weben des Lichts, die Figuren werden fast wesenlos. Oder es bewegt sich wie irrlichternd ein geheimnisvoller Zug durch den Wald, dessen Dunkel sich plötzlich in strahlende Öffnung lichtet. Die heiligen drei Könige erblicken den Stern. Eines der schönsten Bilder dieser Art enthält das Magdeburger Museum, die Weisen aus dem Morgenlande. Der Raum und die Milieuschilderung tritt ganz zurück. Aber auch die Figuren sind wie zerflossen. In hastiger Bewegung treten die drei Könige hinein und nahen sich Maria, die am Fenster sitzt. Ein breiter Strahl goldenen Lichtes ergießt sich über sie, in Tropfen fällt es von diesem Schein auf die Eintretenden, aber nicht mehr um sie zu beleuchten, sondern sie zu verklären. Alles ist mehr Stimmung als Person.

Daneben gehen Bilder her, die Liebermanns bewegten Figuren vor verschwommenem Hintergrund entsprechen. Einzelfiguren, die sehr an den vorderen Bildrand gerückt sind, und um die es leer ist. Aber es ist kein Milieu mehr, das die Menschen zu füllen bestimmt sind. Die Weite und Leere neben den Figuren dienen dem Stimmungskontrast, es ist die Weite, zu der die Menschen kein Verhältnis haben, die Einsamkeit und Trostlosigkeit. Das sind jene Bilder, wo eine Frau allein oder ein armes Ehepaar eine endlose Winterlandschaft durchwandern, zuweilen sind sie als Flucht nach Ägypten aufzufassen. Das Haften an der Einzelfigur läßt diese Figuren oft etwas sentimental erscheinen.

Die Bilder aber, die besonders in den letzten Jahren nach 1900 wie bei Liebermann auf jede ethische Bedeutung verzichten und alles, Figuren und Situation, in blendendstes farbiges Licht auflösen, sind die wenigst charakteristischen für unsern Künstler. Gegenüber Liebermanns späten Bildern haben sie den Nachteil, daß Uhde, von der Gewohnheit der Figuren-

malerei herkommend, nicht wie Liebermann von weitem eine ferne Gegend überblickt, sondern einen kleinen Winkel, womöglich im Interieur und den Personen nahe, die sich darin befinden. Die Bewegungen, die diese Personen zufällig und plötzlich vollziehen müssen, erscheinen oft genug absichtlich, und das Licht, das die völlige Formauflösung motiviert, ist nicht so glaubhaft, daß die Skizzenhaftigkeit und Willkür der Technik dadurch überwunden wäre. Diese Bilder, die meist des Künstlers Töchter im Zimmer oder im Garten zeigen, offenbaren weniger die Stärke des Künstlers als der Richtung, die die Zeit beherrscht, des extremsten luminaristischen Impressionismus. Eher wird man sich von den Bildern überzeugen lassen, die zwar auch ohne höhere Idee sind, aber doch eine Person vorführen, einen Schauspieler als Richard III. in momentaner heftiger Bewegung des ganzen Körpers oder einen alten Mann mit lächelnder Physiognomie. Hier ist die Flüchtigkeit der Strichführung der Lebendigkeit des Wesens zugute gekommen, und die verhaltene Teilnahme an allem Menschlichen seitens des Künstlers in einer packenden Form zum Ausdruck gelangt, die nichts Sentimentales mehr hat.

Neuidealismus

So sehr der Impressionismus der 90er Jahre und der Jahrhundertwende die herrschende Kunstrichtung der Zeit genannt werden muß, und so sehr gerade dieser rein optische Impressionismus einer Farben- und Lichtreizkunst alle Personendarstellung aufhebt und negiert, daneben gehen doch Richtungen einher, die das Menschliche und Persönliche stärker betonen und in der Rehabilitation des Figürlichen die verlassenen Wege der alten Monumentalkunst wieder zu beschreiten scheinen. Meist sind es jüngere Künstler, die sich diesem Neuidealismus zuwenden. Zum großen Teil empfinden sie wohl auch diese Abkehr von der Milieuschilderung und der impressionistischen Entpersönlichung als eine Opposition gegen diese Zeit. Und doch ist es das Wichtige und in seiner Art Folgerichtige, daß alle diese idealistischen Bestrebungen durch den Impressionismus bedingt, gefördert und charakterisiert sind: die drei Richtungen, die innerhalb dieses das Menschliche stärker betonenden Idealismus tätig sind, mögen zusammenfassend als Stimmungslandschaft und Heimatkunst, als erotischer Nacktkultus und Symbolismus und als Jugendstil und dekorativer Archaismus bezeichnet werden. Was alle diese Richtungen vom Impressionismus scheidet, ist eine stärkere Anteilnahme des Gemüts sowohl wie des Intellekts an dem dargestellten Gegenstand, eine Art von Einfühlung, die auch eine größere Bestimmtheit des Dargestellten voraussetzt, als es der Impressionismus zu gestatten pflegte. Mit dem Impressionismus gemeinsam aber sind ihnen die Reduzierung des Gegenständlichen auf ein paar stimmunggebende Elemente, deren mangelnde Objektivität sie zu raum- und zeitlosen Symbolen macht, die Verhüllung und nur andeutende Behandlung der Darstellung, so daß die flüchtigen Ansichten des Impressionismus durch die Mystik des Unbekannten und Geheimnisvollen ersetzt werden, ferner die Ausnutzung der rein sinnlichen Faktoren von Farbe und gegenstandsloser Linie für die Stimmung und schließlich die Intensivierung dieser Stimmung im Sinne des Verwirrenden und Beunruhigenden. An Stelle des geordneten Aufbaues tritt auch hier das unübersehbar Vielfältige und sich Wiederholende ewiger Melodien.

Heimatkunst und Stimmungslandschaft

Gerade in Deutschland war das Bedürfnis besonders stark, von der Landschaft mehr zu sehen als bloß Farben- und Lichtflecken, und gemütlich an Baum und Strauch und Blüten wie an menschlichen Wesen teilnehmen zu können. So hat sich neben dem Impressionismus

eine Landschaftskunst ausgebildet, die der Natur näher zu kommen sucht und das Naturmotiv, das sie ins Bild hineinnimmt, deutlicher sichtbar werden läßt. Es ist die Landschaftskunst Leistikows, der Worpsweder, der Dachauer, Stuttgarter und Karlsruher und mancher neben diesen Gruppen einherschreitenden Maler. Und doch ist das Charakteristische aller dieser Künstler, daß sie zwar ein Naturmotiv sichtbar werden lassen, aber doch niemals im Sinne der Biedermeierzeit eine ausführliche Schilderung einer bestimmten Gegend liefern. Durch ein paar Bäume von möglichst unbestimmter Physiognomie, wo die Eiche mehr nur den Charakter von etwas Knorrigem, Verwittertem, die Birke von etwas Zartem, Elegischem hat, aber keine individuelle Physiognomie, durch Blüten, die mehr den Duft des Frühlings als bestimmter Blumen geben, durch Hecken und Wässer, die einen Ort zum Träumen darstellen, und durch Häuser, die sich hinter Bäumen verstecken und nur von ferne an menschliche Wesen, die sie bewohnen könnten, erinnern, werden leise Stimmungsakkorde angeschlagen. Eine silhouettenhafte unbestimmte Zeichnung sorgt dafür, daß die subjektive Stimmung nicht durch den Eindruck handfester Realität gestört wird. Und wenn man diese Kunst Heimatkunst genannt hat, so mag der Gedanke geleitet haben, daß solche Motive in der Heimat gefunden werden können, und man nicht in die Ferne zu schweifen braucht. Das aber, was der Künstler aus diesen Motiven macht, ist gerade das Fremde, Seltsame, bis dahin Unbeachtete. Indem mit impressionistisch geschulten Augen Reize der Linie, Farben und Beleuchtungen beachtet und im Bilde betont werden, die man vorher vollständig übersehen hatte, erreicht man, daß das Nächste und Heimatliche jene Fremdheit und Intensität des Poetischen bekommt, die es zum rein künstlerischen Eindruck macht. Die Heimat wird nicht porträtiert, sondern künstlerisch verklärt. Tatsächlich sind auch diese Landschaften im wahren Sinne heimatlos, auf allgemeinste lyrische Empfindungen des Betrachters gestellt. Ein Motiv aus der Poebene würde einer Dachauer Landschaft zum Verwechseln ähnlich sehen; was die Karlsruher aus der Rheinebene aufnehmen, könnte an jedem Orte in Frankreich oder Norddeutschland ebenso gesehen sein.



WALTHER LEISTIKOW: WALDSEE



Weimar, Museum

OTTO MODERSOHN: MONDAUFGANG IM MOOR (1897)

So hat Walther Leistikow (1865–1908) für die Berliner den Grunewald entdeckt, aber doch nicht als Gegend, die er abmalt, sondern als Motiv, in dem wie an jedem andern Ort, wo es Kiefern gibt, ein romantisches Gemüt die Lyrik melancholischer Stimmungen, und ein impressionistisches Auge die Reize intensiver Farben- und Linienspiele entdecken konnte. Daß an den Grunewaldseen – aber an welchem Waldsee wäre es nicht so – die Linien des Ufers, der Waldsilhouette und ihres Spiegelbildes im Wasser einen feierlichen Rhythmus erklingen lassen, daß die Stämme und Zweige bislang verachteter Kiefern ein zackiges Geflecht und reiches Gekrause starker Linienimpressionen dem Auge bieten, darauf wies er als erster hin und hatte es vielleicht von den Japanern gelernt, den uns am allerfremdesten. Er lehrte das dunkle Föhrenlaub als tiefes Blaugrün zu sehen, zwischen dem hindurch ein flammendes Rot der Kiefernstämme züngelt, und den Reiz hellen Birkengrüns vor dunkler Tannenfolie zu empfinden. Wenn dann aber diese Farben auf die Fläche des Wassers fallen, und sich spiegelnd der Reichtum der Formen noch weiter ausbreitet und auflöst, entsteht ein Farbenspiel von vielfältigstem und zartestem Reiz, Impressionen, denen nur die tiefere, geheimnisvollere Stimmung der Gesamtfärbung, die allgemeinen Stimmungstöne unergründlichen Wassers in dunklem Tannengrund eine tiefere, lyrische Bedeutung geben. Zuweilen setzt er auch hohe Föhren als schwarze phantastische Silhouetten vor helleren Himmel und vor weiße Hausflächen und steigert die Stimmung ins mystisch Ungewisse, oder er ballt die Bäume zu großen unplastischen Massen zusammen, die ein Haus zwischen sich einpressen, daß es in seiner Weiße zwischen den dunklen Massen wie ein gequälter Schrei wirkt; oder die Durchblicke durch den Wald in die Helligkeit des freien Raumes regeln sich ihm zu gotischen Linien, und so wird, was bei andern blendende strahlende Helligkeit wäre, durch diese motivische Gestaltung zu sakraler Mystik gesteigert.

Nicht anders ist es bei den Worpswedern. Birken und Heide, Moore und Wasserläufe gibt es auch anderswo, und leuchtende Farben in feuchter Luft spendet der Süden wie der Norden. Was die Worpsweder brachten, war eine neue Anschauung und ein neues Empfinden, mit denen sie ihre neue ländliche Heimat zu feinen lyrischen Gebilden verarbeiteten. Sie lieben

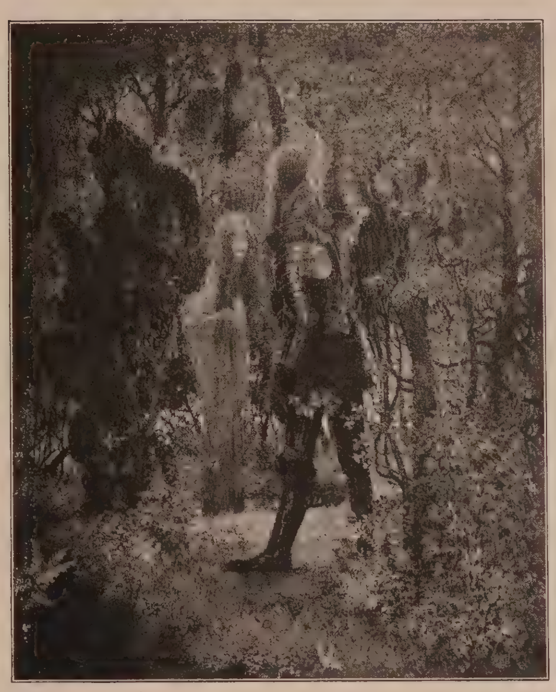
nicht die breite Wand eines dunklen Waldes, sondern feine Birkenstämme haben es ihnen angetan, durch deren dünne Gerten wie durch ein Fenster ein Streifen Land, ein einsames Haus und Heide und Moor sichtbar werden. Die Bäume sind ohne feste Form, nur Silhouetten mit zerzupften Rändern, oft sind sie wie ein Sieb, durch das der Himmel mit hellen blendenden Flecken hindurchscheint. Die leichten Windungen schmächtiger Birkenstämme bilden ein rein lineares Geflecht oder krümmen sich sonderbar wie märchenhafte Gebilde. Die Farben aber, die den Künstlern das Worpsweder Land bot, wirkten doch nur so intensiv, weil der Impressionismus die Augen für sie geöffnet hatte, das Rot der Bauernhäuser und die weißen Fugen und weißen Fensterläden, das Grün der Wiesen, das sich gelblich färbte, wo die Sonne es gestreift, das Blau des schwarzen Moorwassers, mit allen Reizen der Reflexe, Schatten und gespiegelter Umgebung. Alle diese Farben gereinigt, malerisch gestimmt und verbunden, überschütten diese ärmliche Natur in den Bildern mit einer Fülle bunter Reize, daß auch hier das Heimatliche zum Wunderlande wurde. Und was war es schließlich, was diese Maler immer wieder ihre weißen Birkenstämme vor dunklen Gründen aufrichten ließ, wenn nicht der Reiz der Flecken und die lichte Farbigkeit. So sehr hatten diese Maler in ihren Bildern unbeobachtete Reize zum stärksten Ausdruck gebracht, daß, als Richard Muther das Land aufsuchte, er nur noch mit den Impressionen dieser farbigen Wunder die Natur sehen konnte, und er nun übertreibend schreibt: „Eine Fahrt nach Worpswede ist eine Staroperation: als schwinde plötzlich ein grauer Schleier, der sich zwischen die Dinge und uns gebreitet. Gleich wenn man der Zweigbahn entstiegen ist, die von Bremen nach Lilienthal führt, beginnt ein seltsames Flimmern und Leuchten. Haben diese Bauern einen Farbendämon im Leib? Oder ist's nur die Luft, die weiche, feuchtigkeitdurchsättigte Luft, die alles so farbig macht, so tonig und strahlend? Ich blicke auf die blauen Zügel, die mein Kutscher hält. Sie phosphoreszieren und flirren. Ich blicke auf die baumwollenen Handschuhe, auf das tiefrote Brusttuch eines Bauernpaares, das ganz fern auf der Landstraße daherkommt – sie leuchten und strahlen wie von innerem Feuer durchglüht. Da steht ein Arbeiter in hellblauem Kittel neben einem perlgrauen Birkenstamm. Dort hängt an einer Leine ein roter Unterrock, und er sprüht Farben wie Purpur. Dort ist eine Bauern-



Weimar, Museum *Verlag von J. J. Weber, Leipzig*

FRITZ MACKENSEN: DIE SCHOLLE (1898)

hütte, blutig rot gestrichen, ähnlich denen, die es in Norwegen gibt. Doch während in der dünnen, durchsichtigen Luft alles klar sich abzeichnet, wird es in Worpswede zur Tonsymphonie. Diese rote Mauer mit dem saftigen Efeu, dieses hohe, fast bis zum Boden reichende Strohdach, worüber feuchtgrünes Moos sich wie ein Teppich breitet. O dieses Moos in Worpswede! Alle Dinge überspinnt es: nicht nur die Stämme der Bäume, auch das Gebälk der Häuser, die Ziegeln der Backöfen und das Holz der Zäune. Da schillert es zitronengelb, dort grüngelb, dort bläulichgrün, die ganze Natur in eine Farbenvision verwandelnd . . .!"



Im Besitz des Künstlers

HEINRICH VOGELER: MELUSINENMÄRCHEN (1901)

Der Unterschied der in Worpswede sich zur Gemeinschaft zusammenschließenden Künstler liegt zwischen den Polen Natur und Stimmung oder Impression und Stimmung. Je nachdem sie es an der Verwunderung genug sein lassen, die diese bunte Märchenpracht über die einfachsten Motive breitet, oder aber das Geheimnisvolle durch verschnörkelte Baumformen, abendliche Beleuchtungen und verwunschene Orte steigern, gewinnt ihr Schaffen einen besonderen Charakter. Fritz Mackensen (geb. 1866) ist wohl der festeste unter ihnen. Er liebt die Menschen mehr als die Natur, und Charaktere mehr als Stimmungen. In den 70er Jahren hätte er in Leibls Kreise eine gute Figur gemacht. So ist es wohl mehr der Einfluß der Zeit, daß seine bekanntesten Figurenbilder, Mutter mit Kind, die Scholle – ein pflügender Bauer, dessen Pflug zwei Mägde ziehen – durch silhouettenhafte Behandlung und weiche, sich über das ganze Bild ergießende Farben einen lyrischen Stimmungston bekommen haben, der in seinem großen Bilde des Gottesdienstes fehlt. Hier hat alles mehr Charakter als Stimmung. Fritz Overbeck (1869–1909) hat am meisten elementare Bewegung in seinen Linien und Gewächsen. Kornfelder, große gedehnte Weiten, stürmische See und Hochgebirge haben sein Schaffensgebiet erweitert. Karl Vinnen (geb. 1863) wagt ein ganz großes Format in seinen farbigschummrigen Naturausschnitten. Hans am Ende (1864–1918) andrerseits überläßt sich am leichtesten der reinen Impression, der Licht- und Farbenfülle. Otto Modersohn (geb. 1865) steht schon ganz auf der andern Seite. Alles Poetische wird noch poetischer durch absichtliche Auswahl stimmungs-



Wien, Moderne Galerie

ADOLF HÖLZEL: WEIDEN

voller Motive und durch märchenhafte Staffage. Bei Heinrich Vogeler (geb. 1872) wird dann die Poesie schon fast Märchenillustration, die zeichnerischen Elemente werden infolgedessen stärker betont, wenn auch durch die Immaterialität undurchdringlicher Liniengespinste der Märchencharakter noch mit rein künstlerischen Mitteln erzielt wird.

Die süddeutsche Stimmungskunst der Dachauer, Dill, Adolf Hölzel (geb. 1853), Arthur Langhammer (1854–1901), denen die Landschaften Otto Reinigers (1863–1909), des Berliners Karl Langhammer (geb. 1868) und Olaf Jernbergs (geb. 1855) sehr nahe stehen, hat mehr Temperament als die der Worpsweder. Die Stimmungen sind bewegter, leidenschaftlicher, weniger traum- und märchenhaft. Deshalb treten auch die zarten poetischen Farben zurück vor dem Stimmungswert der Formen, treten aufschießende, leidenschaftlich strebende Pappeln an Stelle schüchterner Birken, zerrissene flammende Silhouetten oder dunkle Massen schweren Laubes und mächtiger Stämme an Stelle dünner Zweige, zerrissene Furchen aufgeweichter und ausgefahrener Wege an Stelle stiller Moorwasser. Auch bei ihnen beruht der Eindruck des Ungewohnten und rein künstlerisch Bedeutsamen auf der Auflockerung und Vereinfachung aller Formen zu wattigen Bäuschen fleckiger Pappel- oder Buchenstämme, die über die Fläche gebreitet ein phantastisches Gewoge schemenhafter Silhouetten entfalten, und auch ihnen ist ein Wässerchen mit seiner motivischen Stimmung, seinen Uferlinien und der reichen Fleckenbildung des Spiegelbildes ein erwünschter Vorwurf. Nur wird aller Reichtum aus der Gruppierung der hellen und dunklen Flecken eines grünlichgrauen Tones gewonnen. Unter den Dachauern ist Dill am konsequentesten in der Ausnutzung der rein linearen und silhouettenhaften Stimmungswerte, die er ganz willkürlich konstruiert. Hölzel ist am vielseitigsten und in seiner Technik am freiesten. Toni Stadler (1850–1917) malt die weite Hochebene und gliedert die Flachlandschaft durch farbig feste Flächen breit gemalter Laubbüsche.

Das Nirgendwo und allgemein Lyrische, das in diesen Landschaften die künstlerische Behandlung hineintrug, bietet das Meer mit seiner Formlosigkeit und Grenzenlosigkeit von selbst. Zur Ausnutzung impressionistischer Effekte blendenden Sonnenglanzes sind Meer- und Strandmotive unendlich oft gemalt. Als Stimmungslandschaft mit romantischen Beleuchtungen malt es Alfred Bachmann (geb. 1863). Dämmerstunden verschleiern alle bestimmten Formen, und nur, indem die Wolkengebilde, die Strandlinien, die Silhouetten einer Insel im Meer oder eine Reihe von Vögeln wie eine aufgereihte Perlenschnur deutlicher hervortreten, aber doch mit dem Reize des Ahnungsvollen und Geheimnisses erfüllt sind, wird es statt reiner Impression Stimmung. Die Linienverschränkungen gebogener Äste und zerzauster Laubmassen finden eine Entsprechung in den Wellen, die auf dem Strand verlaufen, oder in den Wolken, die sich eine über die andre türmen. Den Reiz aber feiner differenziertester Impressionen bietet das Meer genug, die Lichter von Sonne und Mond, die durch Wolken brechen und ihre Ränder entzünden, das Schaumgekräusel leise brandender Wellen, die schimmernden spiegelnden Streifen des vom Wasser beleckten Strandes oder die Flächen einer gespenstisch aus dem Dunkel auftauchenden schneebedeckten Insel. Moderne Farbenakkorde feinen Braunvioletts, Gelbs und Blaus, aber in seltenen Nuancen, bereichern das Naturmotiv. Meerstimmungen wie Bachmann malten gelegentlich auch Vincenz Cissarz (geb. 1873) und Eugen Bracht (1842–1921).

Hans von Volkmann (1860–1917) und Otto Ubbelohde (1867–1922) gewinnen den matten Schwellungen der Mittelgebirgslandschaft einen eigenen Reiz ab. Indem auch hier in impressionistischer Weise die Äcker als stark farbige Flächen wie die Teile eines aus Stücken zusammengenähten Teppichs vereinfacht dargestellt werden, oder abendliche Beleuchtungen ein wechselndes Farbenspiel hervorzaubern, oder alles in einen monotonen Stimmungston getaucht wird, werden auch diese bestimmt gezeichneten Landschaften zu allgemeineren Stimmungen entheimatet. Das Ländliche tritt hinter



Im Besitz des Künstlers

L. DILL: PAPPELN AM MOORWASSER


ALFRED BACHMANN: ZUGVÖGEL

der Kultur der sinnlichen Erscheinung und der mit optischen Mitteln erzeugten Poesie ebenso zurück wie in den Bauernbildern, die Karl Bantzer (geb. 1857) mit einer neuen Benutzung der hessischen farbigen Bauerntrachten zu Farbenräuschen oder der Arbeit auf dem freien Felde zu Freiluftstimmungen malt.

Diese landschaftliche Stimmungskunst mit ihrer gemütvollen Anteilnahme an der Natur hat am ehesten etwas Unzeitgemäßes. Deshalb nehmen an ihr gern Künstler teil wie Thoma oder Eugen Bracht, die der mit tiefem Respekt vor allem Natürlichen erfüllten jüngeren Generation der 70er Jahre angehören. Die Undeutlichkeit des Motivs, das Ahnenlassen, und die vorwaltenden violettlichen Stimmungsfarben verbinden diese Heimatkunst mit der Stimmungskunst der Romantik und der 50er Jahre, und berechtigen, sie Neuromantik zu nennen. Bei Leistikow und den Worpswedern wird man sehr stark an Caspar David Friedrich erinnert, an seine Waldromantik mit dem dekorativen Zweiggespinst, an die Lyrik seiner Birkenzweige, an seine bengalischen Farben, bei Bachmann an seine See- und Nebelbilder und an Mondscheinserenaden und Sonnenaufgänge. Aber eins ist doch unbestreitbar: Dieser moderne Stimmungsimpressionismus ist künstlerisch reifer, die Technik ist breiter, weicher und luftiger, die Farben sind reicher, fleckiger zerstreut und auch natürlicher, die Motive sind vereinfacht, und die Linienrhythmen sind raffinierter und melodiöser geworden. Die süddeutsche Stimmungskunst mit ihrer eintönigen Färbung kommt dem Stimmungsimpressionismus der 50er Jahre näher, wo Einöden und trübe Färbung einen pessimistischen Grundton anklingen ließen. Toni Stadlers gelblich eintönige bayrische Moorlandschaften, über denen die Sonne Wolken zieht und den Dunst emporsteigen läßt, sind direkte Fortsetzungen der Münchener Landschaft von Schleich, Teichlein, Langko.

Eins freilich teilt diese Stimmungskunst mit der jener vergangenen Epochen, daß sich die Maler allzu leicht auf die lyrische Wirkung des Motivs verlassen oder zu stereotypen Wiederholungen gleicher wirksamer Motive verfürt werden. Der Gefahr der Süßlichkeit, Sentimentalität und der Leere ist wohl keiner dieser Maler ganz entgangen. Wenn sie als Heimatkünstler zurücktreten hinter Malern, die internationalere Bedeutung haben, so liegt

es nicht an der gegenständlichen Befangenheit, der provinziellen Bedeutung ihrer Motive, sondern daran, daß sie dem Motiv und der poetischen Stimmung vertrauend aufhörten, an der Bereicherung der Kunstsprache, der Intensivierung des Sehens mitzuarbeiten.

Erotischer Nacktkultus und Symbolismus

Wie es eine Richtung gibt, die in der Landschaft auf das Motiv nicht verzichtet, aber es in Stimmungen mit Hilfe von Farben- und Linienausdruck auflöst, so gibt es auch eine Figurenmalerei, die auf den menschlichen Körper und die idealen Themata der Mythologie nicht verzichtet, aber auch diese zum Träger sinnlicher Reize oder übersinnlicher Stimmungen macht.



Dresden, A. Rothermund *Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin*

LOVIS CORINTH: PARISURTEIL (1907)

Das Nackte wird ausgesprochene Fleischmalerei, ein Kultus des sinnlich Reizenden oder der erotischen Situation. Bacchantisch aufgelöste, in gewagter Pose hingegossene Frauenleiber, bei der Toilette beobachtete Nuditäten sind unzählige Male gemalt worden. Und nun liegt es gerade dem Impressionismus nahe, das Fleischige so weich und sinnlich als möglich zu machen. Der Reiz der Andeutung, des Verschwommenen und Verhüllten kommt dem sinnlichen Effekt entgegen, und das Pikante zufälliger Posen und reizender Überraschungen begünstigt die impressionistische Form des zufälligen Ausschnitts. Alle Stadien sinnlichen Rausches bis zur völligen mystischen Auflösung sind in der auflösenden Technik darstellbar, die so zum brauchbarsten Organ erotischer Stimmungskunst wird. Steigert sich dann das Geheimnisvolle der Malerei durch seltsame Farben und Beleuchtungen, so kann sich darin eine raffiniertere Empfindung spiegeln, und die Erotik wird pervers. Das Salomethema taucht auf, an dem fast keiner der impressionistischen Aktmaler vorbeigegangen ist, weder Hofmann noch Klimt noch Leo Putz, weder Stuck noch Lovis Corinth noch Slevogt.

Als Maler des Fleisches und impressionistischer Interpret idealistischer Stoffe wie der antik mythologischen ragt aber vor allen Lovis Corinth (geb. 1858) hervor. Eine derbe, vollsaftige und ursprüngliche Natur, kommt er am nächsten dem Temperament und der Lebenslust eines Rubens. Antike und Renaissance und Barock werden gleichsam impressionistisch interpretiert. Völlige, üppige Leiber malt er mit dem Glanz blonder, strahlender

Haut und so lebendig pulsierend, wie nur der späte impressionistische Rubens es vermochte. Zuweilen glitzert und zittert die Luft und das Licht um die Körper, wie bei dem Parisurteil, daß man nicht nur vor der enthüllten Schönheit der Venus, sondern auch vor allem Glanz des Milieus und der fleckigen pastosen Malerei die Augen zwinkernd zusammenschließt. In der Auffassung dieser antikisch-mythologischen Szenen ist jede Spur von Repräsentation geschwunden. Ist es zunächst noch der respektlose, naturalistische Geist der 80er Jahre, der ihn Antikes wie Religiöses mit drastischer Realistik schildern läßt, oft brutal bis zur Gemeinheit, so steigert sich doch der Ausdruck zum Reiz des Verblüffenden und Raffinierten oder zu erregter seelischer Auflösung. Man erinnert sich der Salome, die mit spitzen Fingern das Augenlid des toten Johannes in die Höhe schiebt, oder eines bluttriefenden, wie ein verwundeter Stier vorwärtsstürmenden Simson oder der ausdrucksvollen Jammergestalten biblischer Greise. Auch malerisch werden die Formen verstümmelt. Vielleicht hat Corinth den frechsten, aber ungeheuer wirksamen Pinselstrich. In der Anordnung der Figuren liebt er das Gedrängte und Quellende der Gestalten auf engem, unklarem Raum, auch das phantastische Durcheinander der Gestalten, das Höllenbreughelsche wie in einer Versuchung des Antonius, und auch die kühnen und abrupten Überschneidungen. Zuweilen widerstrebt das Kraftvolle, Schwellende und Brutale seiner Formen und Gestaltungen dem aufgelösten Stil. Er ist der geborene Barockmaler, der am besten da wirkt, wo er einen weiblichen Akt mit der ganzen Frische einer unbefangenen und natürlichen Sinnlichkeit und dem ganzen Reichtum eines durch nichts verbildeten Könnens zum strotzenden Ausdruck des Lebens bringt. Erst die Wendung zur Landschaft und zum Stilleben in den Spätwerken seiner Hand hat dem Impressionismus seiner Technik die Bahn frei gemacht zu Bildern mit geradezu überschäumendem und überkochendem Farbengewoge und einem breit hinstreichenden Stil von starker aggressiver Kraft.



Leipzig, Museum *Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin*

LOVIS CORINTH: KREUZABNAHME (1906)

Corinths Sinnlichkeit wirkt wie eine Naturmacht, es ist eine wahre Freilichterotik. Bei Franz von Stuck (geb. 1863) dagegen sind es Orgien, die mit künstlichem Licht und magischen Farben einen Faschings- oder Atelierzauber verbrämen und das Natür-

liche mit dem Geheimnis kultischer Feste in Szene setzen. Die Literatur hat für diese Harmlosigkeiten den Ausdruck Satanismus geprägt, und meint damit das Dämonische, das von Literaten oder schlechten Malern gemacht ist. Hypnotische Blicke von Augen, die wie Katzenaugen im Dunkeln leuchten – Luzifer, oder schillern und übergroß geöffnet sind – Medusa, oder mit geheimnisvoller Lüsternheit uns faszinieren – die Sünde, das sind so die Treffer seines Symbolismus. Obwohl die Farbe herhalten muß, die mystischen Wirkungen zu steigern, tiefes Blau, Rot wie Karfunkel, smaragdene Grüns in geheimnisvoll nächtigem Funkeln, das Rätselhafte und Übernatürliche liegt bei ihm mehr im Gegenstand als in der Behandlung, in den schönen Frauen, die wie Zauberinnen von Schlangen umwunden sind, in den Medusen, Sphinxen, Furien und Teufeln.



Besitz des Königs Ferdinand von Bulgarien *Phot. F. Hanfstaengl, München*

FRANZ VON STUCK: LUCIFER (1890)

In der starken Farbenmystik ist Martin Brandenburg (geb. 1870) Stuck verwandt, aber in der Gesinnung bescheidener, deshalb liebt er mehr das Märchenhafte als das Teuflische und Dämonische. Aber die Farbenmystik und Symbolik verträgt sich nicht recht mit der Naivität, die das Märchen verlangt, daher rührt oft eine stillose Mischung phantastisch verschwommener Schilderung der Natursituation und illustrierend deutlicher Zeichnung des figürlichen Motivs.

Albert Welti (1862–1912), durch Böcklin für eine rein malerische Weltansicht verdorben, vereinigt eine Stuck verwandte Höllen- und Teufelsphantastik mit einem derben schweizerischen Humor und verblüfft durch überraschende Gegensätze eines ganz nahen und ganz fernen Naturausschnittes, die beide mit sehr viel krausem Zeug von bunten Kostümen, Architektur-Dekorationen, Sträuchern, Blättern und schnurrigen Menschen gefüllt sind.

Bei Leopold Graf von Kalckreuth (geb. 1855) zeigt die zunehmende Verfestigung der Form, daß die Zeit vom Impressionismus fortdrängt. Er läßt seinen Hafenbildern und Porträts, in denen eine flau lila Stimmung mit einer soliden Personenauffassung ringt, Darstellungen alter Bäuerinnen folgen, die flächig kubisch geformt wie schwere Klötze in einer flimmernden Luft hängen. Hier ist nun die einzige Verbindung mit dem Impressionismus die



Halle a. S., Herr Weise

HUGO VON HABERMANN: BACCHANTIN

Bevorzugung ausdrucksreicher Altersphysiognomien, in denen tausend Falten das Gesicht durchfurchen und durchflecken, und die Andeutung von etwas Geheimnisvollem, Nornenhaftem, eine Frage an das Schicksal und ein Geheimnis, wie in Maeterlincks Dramen.

Jugendstil und dekorativer Archaismus

Der Impressionismus liebt den Fleck, die Linie ist ihm seinem Wesen nach fremd. Aber es gibt eine ganze Richtung moderner Malerei oder besser ein großes Gebiet moderner Kunst, in dem die Linie als solche das eigentlich Stilbildende ist und doch ganz im Sinne des Impressionismus durch das Verwirrende des ausweichenden Schnörkels, durch irrationale Verschlingungen und asymmetrische Windungen, durch das Flüssige rhythmischer Bewegungen und vor allem durch das ewig Fließende reicher Wiederholungen im strengen oder verhüllten Parallelismus die Augen reizt, beunruhigt und den Betrachter in Taumel versetzt. Das ist der Jugendstil in der Malerei.

Am feinsten, raffiniertesten und dem Impressionismus in Auffassung und Technik am engsten angepaßt gibt er sich bei Habermann. Er malt eine Figur, halb Stimmungsfigur, halb Porträt, scheinbar reizlos durch die hageren Formen, durch das häßliche Gesicht mit einem großen Muttermal, und doch gerade dadurch pikant und zugleich verblüffend. Ein undefinierbares Lächeln, das weder zynisch noch lüstern und doch beides zugleich ist, und eine scheinbar unverfängliche und doch aufs äußerste berechnete Situation könnten, offen vorgetragen, gemein wirken. Aber schon durch die impressionistische Formenauflösung und äußerst zarte, wie bei den Dachauern auf Tonfeinheit berechnete Farbenharmonien wird die Figur entmaterialisiert. Das eigentliche Geheimnis aber, durch das die Bilder faszinieren und zugleich schwindlig machen, ist eine geheime Bewegung, die der Künstler in den Konturen des Profils, in streifigen Schatten, die über den Körper hinziehen, in gewellten Haarmassen zu geben versteht. Mit Vorliebe wählt er das Format des Ovals, um aus dessen Linienkrümmung den

markanten Rhythmus der Modellierung zu entwickeln. Das windet sich und schwankt und schaukelt, ohne daß man der Linie je habhaft werden könnte, weil immer ein Bild dahinter steckt, eine Figur. Erscheint diese pervers, so liegt die Schuld mit an dieser verdrehten Malerei, in der eine ganz eigenartige Kunst steckt, Objekt und Stimmung mit rein künstlerischem Ausdruck zu vereinen.

Sehr viel offener liegt diese Linienbewegung zutage, wo sie mit dem Thema des Tanzes sich verbindet und mit rhythmischen Bewegungen der Figuren selber im Einklang steht. Das sind jene Bacchantenzüge Stucks, wo in streifiger Anordnung die Figuren sich bei der Hand nehmen, und ein schwankender Rhythmus nicht nur aus den Bewegungen, sondern auch aus den Konturen und dem Wechsel der Helligkeiten und Dunkelheiten sich ergibt. Die bewegte und flüssige Malweise der Muskulatur seiner Faune und Silene ähnelt dem fließenden Schwulst des Ohrmuschelstils. Aber auch ein Zentaurenkampf von Stuck ist nur ein lustiges Springen und ein Tanzen wallender Silhouetten. Ja selbst in den sich durcheinanderwälzenden Gestalten, über die die symbolische Figur des Krieges zu Roß hinwegschreitet oder in den wie Wolken zusammengeballten Furien, die den Mörder verfolgen, ist das Geschlinge und Gewoge dieser Linienrhythmen vorhanden. Schon die Vorliebe für Schlangen und die Linien, mit denen sie den sinnlichen Leib seiner die Sünde und das Laster symbolisierenden Frauen umranken, führte diesem Jugendstil entgegen.

Liebermannsche Augenblicksbewegungen mit rhythmischer Anordnung eines bewegten Auf und Ab und der zügig breiten und schaukelnden Technik verbindet Angelo Jank (geb. 1868) vor allem in einem Bilde der Hetzjagd, wo die Folge der eine Hürde überspringenden Reiter wie eine flutende Welle in einen Rhythmus zusammengefaßt ist, dessen Schwung und Bewegung sich in jedem Pinselstrich wiederholt.



Barmen, Frau Major Waltz — *Mit Genehmigung von F. Hanfstaengl, München*

FRANZ VON STUCK: BACCHANTENZUG

Was Bildnisse von Leo Samberger (geb. 1861) von denen Lenbachs unterscheidet, denen er sonst so nahekommt, ist nicht nur die mystischere Haltung des Dunkels, dem die helle Physiognomie entsteigt, sondern vor allem auch die Bewegung, die die flüssige Technik des münchnerischen Jugendstils in die Umrisse hineinbringt. Auch er liebt das Oval.

Leicht von dieser flüssigen Technik berührt sind auch stimmungsvolle Rittergestalten von Ludwig Herterich (geb. 1856).

Jugendstil, und doch ganz anders als den der Münchener, gibt in vielen Bildern Ludwig von Hofmann (geb. 1861). Hier ist der Name Jugendstil um so mehr gerechtfertigt, als Hofmann auch die Rahmen seiner Bilder z. T. selber entworfen hat, und zwar im unverfälschten Jugendstil. Diese entfalten asymmetrisch ein feines, verschlungenes Ast- und Blattwerk, das sich in irrationalen Kurven rollt und windet, hier verschwindet, dort wieder auftaucht und in beständigem Fluß bleibt, ohne Anfang und Ende. Aus diesen Rahmen entwickelt Hofmann die Motive seiner Landschaften und Figuren, so daß seine Bäume und Blüten oft nur reiche und kapriziöse Pflanzenornamente sind, wie ein vegetatives Rokoko. Der Boden des Paradieses ist wie ein großgeblümtes Teppichmuster mit unauflöslich durcheinanderfließenden Blättern, wie auf einer Tapete von Morris; in der Mitte steht ein Blütenbaum, eine einzige flammende und lodernde Masse. Zuweilen bleibt der Jugendstil und die Linienbewegung im Rahmen stecken, und es wird in den Figuren stiller, Stimmungsfiguren einer zaghaften, besinnlichen Erotik. Oft aber nehmen auch die Figuren den Jugendstil auf, Gestalten, die umschlungen dem Frühlingswind entgegenstreben, Horen, die den Sonnengott begleiten, Tänzerinnen, die die Glieder und Schleier schwingen wie rasende Mänaden, oder eine Flora, deren Gewand herumwirbelt, in tausend feine Faltenstreifen gebrochen. Aber alle diese Linien sind nicht so flüssig, wie die münchnerischen, sie sind fliehender, expressiver, gebrochener und gestreckter wie Van de Veldes konstruktive Phantasien.



Besitzer Dr. Gerh. Hauptmann, Agnetendorf

LUDWIG VON HOFMANN: FRÜHLINGSERWACHEN

Befruchtend und magnetisch angezogen von einer verwandten Haltung, ist am stärksten der japanische Farbenholzschnitt dem Impressionismus und Jugendstil entgegengekommen, das Zufällige und Geistreiche seiner Naturausschnitte, das linear Dekorative lockerer Zweiggespinste und die flächig andeutende Art spritzig verteilter Farbflecken. Aus solchen Vorbildern hat sich Emil Orlik (geb. 1870) einen eigenen Stil gebildet.

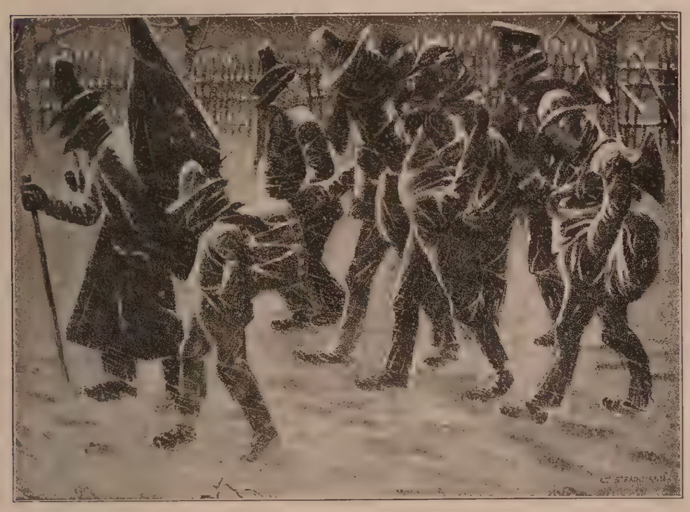
Das flächig Dekorative des Linienschwunges und das allgemein Belebende rhythmischer, gegenstandsloser Kurven verbindet den Jugendstil mit dem dekorativen Archaismus, dessen Wesen es wieder ist, eine archaische Stilisierung als Reizmittel zu benutzen und de-

korative Bildelemente zur sinnverwirrenden Umgebung zu steigern. Die Ausnutzung archaistischer Zeichnungseffekte zu Bildkompositionen hat Karl Strathmann (geb. 1866) am weitesten getrieben, die dekorative Manier in raffiniertesten Kompositionen der Wiener Gustav Klimt (1862–1918).



Kiel, Frau Prof. Harries
LUDWIG VON HOFMANN: EXOTISCHER TANZ

Was Strathmann mit dem Impressionismus verbindet, ist, daß er dem fleckenhaften Nebeneinander impressionistischer Ansichten entsprechend auch seine Gestalten flach und raumlos nebeneinanderstellt und wie im Schattenspiel seinen Figuren eine rein künstliche Scheinexistenz gibt, durch die sie zu Symbolen und Trägern von Farbenimpressionen werden können. Diese Farbeneindrücke sind selbst ganz im Sinne des malerischen Impressionismus ein reiches Fleckenensemble. Nur hat jeder dieser Flecken das Besondere, ein sorgfältig gezeichnetes Muster darzustellen, Edelsteine, Schneeflocken, stilisierte Blumen oder Maschen feiner Geflechte. Wo bei L. v. Hofmann die Bäume flammenartig züngeln, sind sie bei Strathmann aus lauter kleinen Knötchen zusammengesetzt. Das Eigentümliche bei Strathmann aber ist, daß diese mit unendlicher Mühe zusammengesetzte Bildfläche den Reiz der Komik in sich trägt wie in den köstlichen Musikanten im Schnee oder dem heiligen Antonius, der den Fischen predigt. Eine leichte Verzerrung der Figuren wird durch die flächenhafte Malweise von selbst hineingetragen. Aber das Verblüffende der archaistischen Zeichnung



Posen, Kaiser-Friedrich-Museum
CARL STRATHMANN: MUSIKANTEN IM SCHNEE

wirkt hier verschroben, mehr mit dem Reiz der Originalität und Anormalität eines Sonderlings als der Mystik geheimnisvoller Formen eines altüberlieferten Kultus.

In diesen preziösen Pointillismus, wie wir das Schillern zeichnerischer Pretiosen der Edelsteine und Liniennetze nennen möchten, trägt Klimt alle Raffinements moderner Stilisierung und geheimnisvoller Symbolik hinein, das Expressive verrenkter Bewegungen und deformierter hagerer Körper, die Schwingungen des Jugendstiles, befremdende Über- und Zerschneidungen der Körper und der Kompositionen, die Entmaterialisierung durch rein dekorative flächige Darstellung und die visionäre Verschwommenheit impressionistischer Technik. So wirken seine Bilder oft wie ein Teppich, wenn starre Flächen mit stereometrischen Mustern gegeneinander geschoben sind, bald wie alte Mosaiken, wenn auserlesenste edelsteinfunkelnde Farben in kleinen, aber festen Massen nebeneinandergesetzt sind; und doch fehlt überall die echte Primitivität einfacher Musterung. Der Reiz liegt gerade immer im Apartesten, im geistreichen Kontrast. Edelsteine und scharf gezeichnete Gewebelinien umgeben einen Körper, der in blassen Harmonien sich den Ketten der Zeichnung wie ein Phantom entwindet. Über einem Gespinst eines wie ein Schleier in Fäden gespaltenen Kleides und inmitten strenger, ritualer Flächen erhebt sich ein Kopf mit der ganzen Lebendigkeit einer Dame von Grazie und Geist. Zart und weich ist das Gesicht modelliert wie eine Blume, die auf Gräbern wächst. Weibliche Figuren mit unnatürlich gezeichneten Gliedern, mit sakralen, mystisch visionären Mienen und umschlungen von einem phantastisch ornamentalen Gewoge stilisierter Haare haben doch auch wieder den Typus von Wiener Weltdamen. Stilisierte Überraschungen möchte man es nennen, wenn die Leiber aus breiten Flächen sie umwallender Wolken heraustreten und wie mit der Schere ausgeschnitten erscheinen. Dazu eine Gesellschaft phantastischer Dämonen, wie jenes molchartige Wesen, das den Verbrecher umschlingt und durch die stilisierte Behandlung noch unheimlicher wird. In diesen Deckenbildern der vier Fakultäten für die Wiener Universitätsaula ist die Symbolik von einer nie aufzulösenden Rätselhaftigkeit, und echt wienerisch drängen sich immer schlanke und eckige Frauengestalten als Ausdruckssymbole vor. Alles das kommt zusammen, diese Bilder über jede dekorative Bestimmung zu erheben. Sie faszinieren, kokettieren mit uns, sie beschäftigen und überraschen uns immer wieder von neuem. Und daraufhin angesehen, wie hier alle Begriffe verwischt und ins Gegenteil verkehrt sind, wie das Dürre und Fleischlose das Reizende ist, das Primitive das Allerberechnetste, das Dekorative das Stimulierende und das Impressionistische das absolut Gekünstelte, darf man von absoluter künstlerischer, ethischer und intellektueller Perversität reden. Das Raffinement einer kultivierten Sensibilität, der die einfachsten Reize nichts mehr geben, sondern nur noch die seltensten und kompliziertesten, ist hier auf die Spitze getrieben.



Wien, Österreich. Galerie MAX KLINGER: CHRISTUS IM OLYMP (1899) *Copyright 1897 by Franz Hanfstaengl*

Max Klinger (1857–1920)

Immer wird man, wenn von Neuidealismus die Rede ist, zuerst an Max Klinger denken, und zwar um so mehr, je mehr sich dieser Neuidealismus auf die dem Impressionismus am fernsten stehende plastische Modellierung des Nackten bezieht. Und dennoch hat er in dieser vom Impressionismus abhängigen Malerei kaum eine Stätte. Nicht weil sein Anteil an den Stimmungen und Problemen der Zeit mehr in den Radierungen als im Gemälde zum Ausdruck gelangt ist, auch nicht nur, weil er eine starke, vielseitige, Richtung und Umkreis ihres Schaffens sich selbst bestimmende Persönlichkeit ist. Vielmehr ist es so, daß er zwar in seiner Person und mit seinem Werk allen idealistischen Bestrebungen der neuesten Zeit eine Anknüpfung bieten konnte, aber nur deshalb, weil er selbst so unzeitgemäß war. Wie er selbst mit seinen frühen Werken und auch in dem starken Persönlichkeitsbewußtsein in die 70er Jahre hineinreicht und oft genug bewußt an Böcklin anknüpft, so ist es seine Bedeutung, fast als einziger unter den jüngeren, in heroischen Themen und in der Darstellung des Nackten die Tradition der Monumentalkunst fortgeführt und sie dem Milieurealismus der 80er Jahre, und zwar in den 80er Jahren selber entgegengestellt zu haben. So ist er ein Begründer, aber kein Vollender, an ihm konnte zwar der Neuidealismus der poetischen Land-

schaft, der Ausdrucksfigur und des dekorativen Impressionismus sich aufrichten, aber die Erfüllung liegt bei anderen. Doch das ist schon wichtig genug. Denn was neben der absoluten Negierung alles Vornehmen, Erhabenen, Traditionellen in der Milieuschilderung noch bestand, war der Salonidealismus. Auch dieser geht mit dem Impressionismus und Neuidealismus mit. Aber er konnte vielleicht für die erotischen Ausdrucksfiguren Anregung bieten, obwohl auch da die Kunst eines Corinth wie die eines Stuck oder Hofmann über das Salonmäßige des mondänen Naturalismus hinausführte, im ganzen mußte er doch mehr noch als die Milieukunst, die es ernster meinte, überwunden werden. Das ist Klingers Tat.

Seine Stoffe sind religiöse, und zwar christliche, verquickt mit der dem Nackten zuliebe gewählten heidnischen Götter- und Heroenwelt, seine Form ist die ideale nackte oder ideal gewandete Gestalt, sein Inhalt ein großer Gedanke, und sein Bildformat die große Wandfläche mit dekorativ geordneten, lebensgroßen Figuren, so im Parisurteil, der Kreuzigung und dem Christus im Olymp. Aber so großartig auch die Idealität der Formen und Charaktere, der Reichtum gedanklicher Beziehungen und die Fülle künstlerischer Bildungen ist, das, was davon das eigentlich Moderne ist, sind Züge, die diese Werke mit dem Milieunaturalismus der 80er Jahre verbinden und vom Geiste echter Monumentalkunst entfernen. Gegenüber Böcklins und Feuerbachs dramatischer Bühnenkomposition, wo wenige Spieler die Hauptrollen agieren, fällt auf, wie die Komposition in die Breite gezogen ist, wie viele Nebenpersonen den Schauplatz füllen, und wie die direkter beteiligten Personen zerstreut sind. Man sucht die Hauptpersonen, die die Idee illustrieren, in der reichen Götterversammlung im Olymp. Es ist der Einfluß der Milieuschilderung, der hier eingewirkt hat. Besonders aber lenken die vielen durch die Idee gar nicht geforderten Aktfiguren ab, die keineswegs durch vorbildliche Posen auf uns wirken, wie in der echten Monumentalkunst, sondern mit einer an den Naturalismus erinnernden sorgfältigen Aktmalerei prunken. So ist auch der Inhalt nicht jenes sich sofort überschaubar präsentierende dramatische Geschehen, sondern eher wie in der illustrativen Malerei der Biedermeierzeit ein beziehungsreiches Gedankenprodukt, das zwar aus dem Bilde selbst, aber doch nur mühsam und mit Durchlesen der einzelnen Teile des Bildes verstanden werden kann. Auch hier imponieren weniger die Gestalten als die Tatsache, daß der Künstler einen besonderen, durchdachten Ausdruck für alte traditionelle Themen gefunden hat. Der Willkür und Respektlosigkeit seiner Zeitgenossen entspricht die Bewußtheit der künstlerischen Arbeit und die Originalität des Gedankens, die die Monumentalkunst auch hier zum interessanten Bilde machen. Aber auch das Dekorative, das raumgestaltende Prinzip, das er mit Marées, Thoma und Böcklin in den 80er Jahren teilt, verträgt sich nicht mit diesen lastenden Gestalten und lastenden Gedanken. So möchte man die Symbolik von Christus im Olymp mit Beziehung auf Klingers

eigenes Schaffen so interpretieren: die schöne Form ist durch den Gedanken, der naive Glaube durch die bewußte Geistigkeit des Künstlers zerstört. Wie schon bei Uhde der religiöse Stoff eher stilzerstörend wirkte, so haben auch Klingers Bilder in der Vielfältigkeit der Motive, der studierten Aktzeichnung und der abstrakten Gedankenhaftigkeit etwas Stilloses. In den 90er Jahren paßt sich Klinger zuweilen dem neuen Geiste an, wie im Frühling, wo sich jagende und kranzwerfende Gestalten eine dem Jugendstil verwandte Komposition erzeugen, oder der blauen Stunde, wo die Farbenmystik die Stimmung hergibt. Aber der plastische Bildner ist zu stark in ihm, um mit dieser Mystik Schritt zu halten. Weder er noch seine Schüler, wie Otto Greiner (1869–1916), haben den Ton der Zeit getroffen. Das Zeichnerische der Form läßt in ihren Gemälden etwas Akademisches zurück. Sie werden in den 90er Jahren durch Stuck, Hofmann, Corinth abgelöst.

Der Neoimpressionismus und die neudeutsche Monumentalmalerei

Durch seinen Namen besagt der Neoimpressionismus, daß er den Impressionismus sowohl erneuern, ihm frisches Blut zuführen wollte, als auch etwas Neues, im Impressionismus noch nicht Enthaltenes zu bringen versuchte. Was ist aber dieses Neue? Denn zunächst ist er doch nur die letzte Konsequenz einer Kunst, die den bloßen Sinnesreiz und den reinen sinnlichen Eindruck im Bilde regieren läßt. Löste sich für den Impressionisten alles Bild in ungeschiedenes Fleckengewirr auf, in dem der sinnlich reizende Faktor sengenden Sonnenlichtes regierte, so streift der Neoimpressionismus auch noch die letzte Beziehung zur Deutung der Farbreize auf Gegenständliches, auf Licht und Finsternis ab. Es bleibt nur die reine Farbe. Auch in der Unruhe und Vielfältigkeit der Bildfläche scheint der Neoimpressionismus nur die letzte, verwegenste Konsequenz des Impressionismus. Liebte dieser das reich Gebrochene, Schillernde und Schwingende des Lichts, der Felder, spiegelnder Wasser und blühender Wiesen, so spaltet jener noch wieder jeden Farbflecken in eine Mehrzahl farbiger Pünktchen und erzielt so ein reiches Farbenmosaik. Zwar behauptet die Theorie dieses Neoimpressionismus, diese Flecken sollten sich wieder durch Mischung auf der Netzhaut zu einer Farbe vereinen und nur die Lichtstärke durch diese Addition verdoppeln. Aber man braucht nur die Bilder von Curt Herrmann (geb. 1854) und Paul Baum (geb. 1859) anzusehen, um zu merken, daß es der Reiz feinsten Geflimmers wie der stets wechselnde Schimmer auf Tiffanygläsern oder Opalen ist, ein Schneeflockentreiben von Farben, das diese Bilder so reizend, so farbenprächtig und zugleich zart und raffiniert macht.

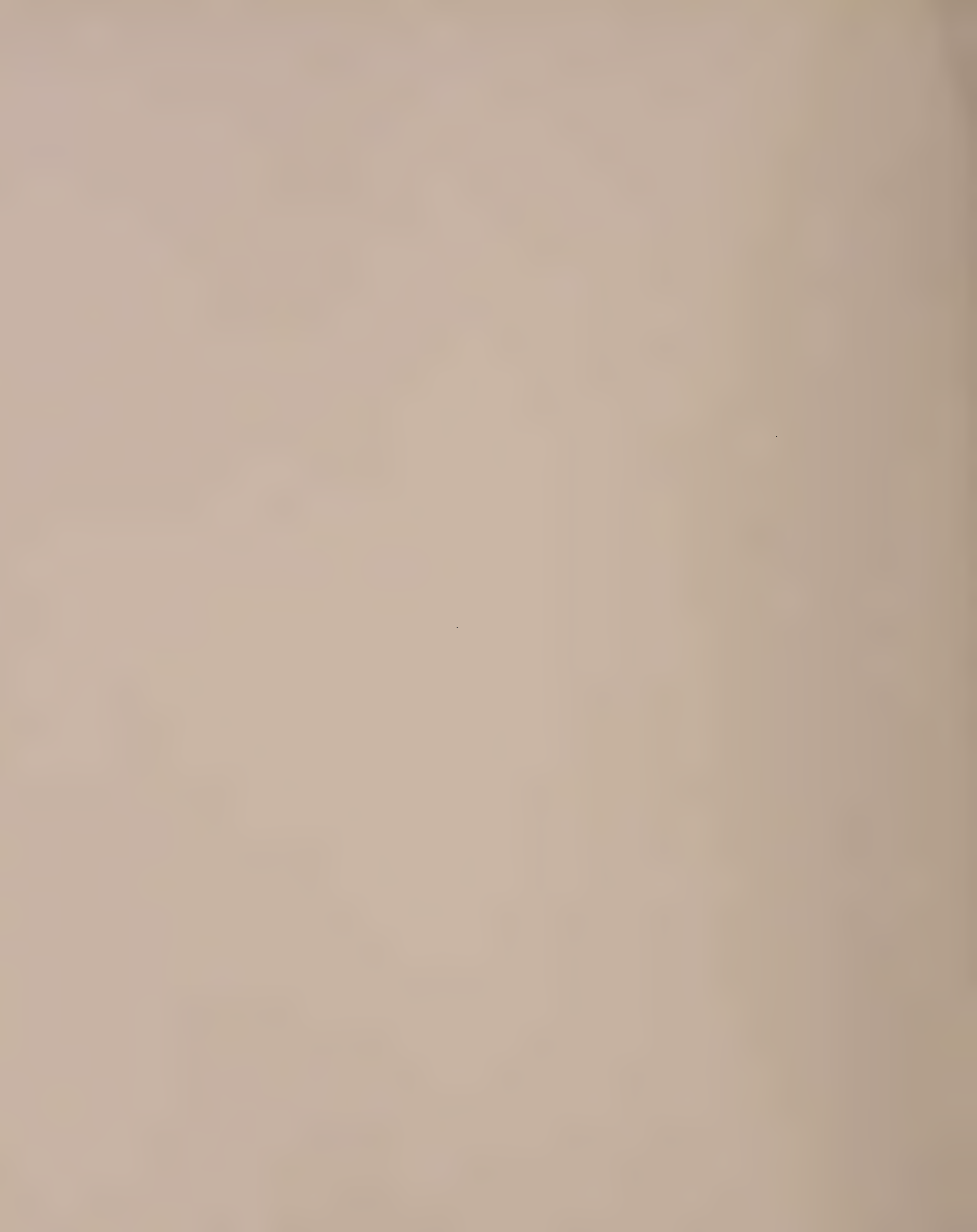
Und dennoch! Trotz aller Konsequenz brachte dieser Neoimpressionismus etwas Neues, das über den Impressionismus hinausführte und schon eine Antwort gab auf die Frage: wohin treiben wir, die die Anhänger des Impressionismus so stark bedrängte. Indem die Flecken aus Farben zusammengesetzt werden, die das Auge nicht von außen empfängt, durch die es nicht impressioniert wird, indem weiter nach einem idealen Schema die Punkte zu Komplexen vereinigt werden wie Steinchen eines Mosaiks, und indem so das Getüpfelte den Eindruck des Getüftelten macht, wird aus der naturgegebenen Impression Konstruktion, aus dem passiven Sehen ein aktives. Das ist auch nicht jene phantastische Art des dekorativen Archaismus, dessen Produkte wie die Emanationen eines fiebernden Gehirnes erscheinen, zwar ein geistiges Produkt, aber den Geist überfallend und überwältigend wie



CURT HERRMANN: STILLEBEN

Marburg, Privatbesitz

Mit Genehmigung des Künstlers



Paroxysmen, nein, hier ist besonnene, kühle Logik, Geschmack, ja etwas von baumeisterlicher Gesinnung. Curt Herrmann erscheint denn auch wie der ewige Experimentator in der Kunst. Das Rechnerische liegt im Wesen des Neoimpressionismus. Der konsequente Neoimpressionismus vermeidet auch alle Trübung der Farben, alle Mischung und Zwischentöne. Aber auch diese Reinheit der Farbe ist eine Forderung des Bewußtseins, nichts Weltgegebenes, ist Form, und da die Härte der Farbigkeit durch die Brechung der pointillierenden Behandlung vermieden ist, so ist es nicht die Stärke, sondern die Klarheit und lebenspendende Frische, die diesem Prinzip entspringt. Daher ist es verständlich, daß dieser zur Form und Konstruktion dringende Neoimpressionismus auch in der Aufteilung der ganzen Bildfläche konstruktiv verfährt. Wie flächig, geometrisch sind nicht die Landschaften Paul Baums, oder sind sie es allmählich immer mehr geworden, nachdem anfangs bei ihm und bei Curt Herrmann eine der Stimmungslandschaft wie dem Jugendstil verwandte luftige Landschaft mit dünnen Bäumen herrschte. Allmählich verdichtete sich die Bildfläche immer mehr zu einem satten Farbenteppich. Curt Herrmann wiederum sucht in der Verteilung der Farbenakzente die Bildfläche harmonisch aufzuteilen und verläßt sich auf den goldenen Schnitt, um die Symmetrie unauffällig zu machen. Dann wieder läßt er die Punkte in Linien auslaufen, führt aber alle Linien zu Rhythmen nach bestimmten Gesetzen zusammen. Und ganz versteht erst seine Arbeit, wer sie im Zusammenhang mit einer von Van de Velde geschaffenen Wohnungsarchitektur gesehen hat, wo die Linienrhythmen der Wände im Bilde aus- und zusammenklingen. Denn es ist nun kein Zweifel mehr, daß alle diese baumeisterlichen Elemente diesen Farbenmosaiken ganz anders als der Jugendstil und dekorative Archaismus eine echt dekorative Bedeutung geben. Schon indem der Gegenstand ganz in der farbigen Erscheinung zurücktritt, indem Curt Herrmann auch vor der Landschaft, die Paul Baums Domäne ist, das Stilleben bevorzugt, kommt bei aller Unruhe der Farbenzerteilung eine dekorative Ruhe in die Bilder hinein. Sie wollen nicht mehr wie die Impressionen plötzlich und heftig wirken, sondern mehr als dauernd stimulierende, belebende Begleitung, wie Blumensträuße auf festlicher Tafel. Ja in gewisser Weise ist hier das moderne Problem gelöst: Tafelbilder zu malen, die – lichte, helle moderne Räume vorausgesetzt – in die Wohnungen mit beweglichen Möbeln hineinpassen, ohne den Anspruch zu machen, für sich die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Durch ihre Farbe klingen sie dauernd ins Zimmer hinein, und doch, wenn der Blick einmal auf dem Bilde verweilt, vermitteln sie einen intensiveren Eindruck, als es ornamentale Dekorationen zu tun vermögen. Über die ganze Ausdehnung des Neoimpressionismus würde am besten das Lebenswerk Curt Herrmanns Auskunft geben, und es würde, nachdem man eingesehen hat, daß der Neoimpressionismus eine notwendige Folgeerscheinung des Impressionismus auch in Deutsch-

land ist, die spezifisch deutsche Note offenbaren, die geringere Gefälligkeit gegenüber den geschmackvollen Farbensymphonien eines Signac und H. E. Croß etwa, und den größeren Ernst, das Grüblerische und Problematische.

Ist es oft in der deutschen Kunstgeschichte so gewesen, daß Nord und Süd sich unterschieden wie Malerei und Plastik, wie Stimmung und Figur, so hat auch der Neoimpressionismus in München seine besondere Note. Es ist die Malerei der Scholle. In den Gemälden von Leo Putz (geb. 1867), R. F. Eichler (geb. 1868), Walter Georgi (1871–1924), Max Feldbauer (geb. 1869), Adolf Münzer (geb. 1870) und Walter Püttner (1872–1913), von Fritz Erler (geb. 1868) und Erich Erler (geb. 1870) herrscht eine robustere Art, sie streben nach größerer Form und nach Figur, in der Landschaft suchen sie lieber die Höhen des Hochgebirges auf als die stimmungsvollen Niederungen. Aber sowohl in diesen Höhen voll Schnee und Eis, die Erich Erler malt, wie in den Figurenbildern der andern zeigt sich gegenüber dem Impressionismus und Neuidealismus der Jahrhundertwende eine gehaltenere, stilvollere Komposition, eine weichere, teppichmäßig flächige Malweise und gedämpftere Farbigkeit, mag es sich wie bei Putz oder Münzer um Ganz- oder Halbakte oder um vornehme Damenbildnisse handeln, oder wie bei Püttner um derbe Soldaten oder um einfache Bauernmädchen in Gebirgstracht wie bei Georgi und Feldbauer. Selbst im pikanten Boudoirbild vermeidet man das Überraschende und Gewagte der plötzlichen Bewegung und des im Moment gesehenen Naturausschnittes. Und so erinnern diese Bilder, besonders wenn es sich um einfache Typen aus dem Volke handelt, an Leibls noch weich gemalte und flächig dekorativ gehaltene Menschendarstellung vom Ende der 60er Jahre. Auch in der fleckenhafteren Technik. Diese ist der lebensvolleren, größere Formate suchenden Art dieser süddeutschen Kunst entsprechend schachbrettartig breit und so erst recht konstruktiv geworden. Nur in einem sind sie moderner als Leibl und wie der Neoimpressionismus durch den Luminarismus und Farbensensualismus der Moderne bedingt: es ist alles licht und so farbig, daß die Farben stärker als bei Leibl den Eindruck der Per-



München, Neue Pinakothek *Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München*

ADOLF MÜNZER: DAME IM BIRKENWALD (1906)

sonen zugunsten einer stillebenhafteren und dekorativen Wirkung zurückdrängen.

Die Entwicklung zur Form macht nicht halt vor den Elementen des Bildes, Farbe, Linie, Fläche; sie ergreift auch den Inhalt. Der Kampf um den Stil wird ein Kampf zugleich um eine neue Lebensform, zunächst in dem Sinne, daß die Kunst aufhört, frei zu sein. Das Dekorative gewinnt die Oberhand. Die Maler werden Architekten, Installateure, sie möblieren und dekorieren Wohnungen und Bühnen. Pankok, einer der freiesten, rücksichtslosesten Impressionisten, breiter, aufrührerischer im Stil wie Liebermann, entwirft Möbel, Geräte und schafft berückende Dekorationen für das Theater. Bruno Paul (geb. 1874), einer der frechsten Karikaturisten des Simplizissimus, wird Innenarchitekt und Dekorateur. Es kommt die Zeit, wo man bei Keller und Reiner Überstühle sitzt und eine kunstgewerbliche Existenz lebt. Denn das ist zunächst die eine Seite dieser Stilphase, daß die inhaltzerstörende Wirkung des Impressionismus, die alles in Farbe auflösende Oberflächenkunst auch in der Dekoration sachlicheren Zielen zustrebt als vergangene Epochen. Eine neue Architektonik räumt auf mit Emblemen und Allegorien, mit Figuren und Ornamenten, die alle einer personenverherrlichenden oder gesellschaftlichen Bedeutung ihr Dasein verdankten. Flächenteilung, Linienrhythmen, Farbentönungen und der architektonische Träger des Bildkörpers, die Wand, geben den Ton an, und eine Versachlichung des Schmuckes erzeugt erst das eigentlich Dekorative. Diese Strömung hat in der Architektur und im Kunstgewerbe reinigend und aufbauend gewirkt und einem neuen Typ von Sacharchitektur, Warenhaus, Fabrik, die Bahn frei gemacht, einem neuen Typ von Gerät, dem Nutzgerät statt des Schaugerätes. Herrschte im Impressionismus die Sensation, so jetzt der Geschmack. Je mehr aber dieser neue Stil auch dem Leben Halt, Form, Gehobenheit geben sollte, um so mehr drängte sich das Kunstgewerbliche vor und umklammerte den Menschen mit Dingen, zu denen selbst er sich stimmen muß in Kleidung, in Haltung, in Gebärde. Man war sich nicht bewußt, daß diese ganze Versachlichung der Dekoration, diese Verselbständigung von Linie, Fläche, Farbe diktiert war von bestimmten



Im Besitz des Künstlers

E. SPIRO: FLUSSGOTT, NYMPHE UND AMOR

Inhalten des heutigen Menschen, bei denen es schon längst um Sachen ging, Geschäft und Industrie, daß als Begleitung für den sachlich schaffenden, mit Sachen handelnden, Sachwerte auch geistiger Art austauschenden Menschen diese Kunst ihren Sinn hatte, und daß die Vernichtung alles Persönlichen und Gefühlvollen im Bilde dieser Verselbständigung des Sachwerte schaffenden Zeitgeistes parallel ging. Jetzt verlangte man von diesen begleitenden Dekorationen nicht nur eine Form, die dem Bedürfnis nach neuer Klarheit, Besonnenheit, Zusammenfassung, nach neuem Ernst und schöpferischer Synthese entsprach, nicht nur eine architektonische Organisation, sondern einen Inhalt selbst für das Leben, eine Erfülltheit, Steigerung, Erhobenheit, ein Jenseits des Daseins und eine Erlösung vom Diesseits des mechanistischen, geschäftlichen Lebens. Die Folge war wie zur Zeit der Nazarener, wie in der Gründerzeit sowohl eine Restauration des alten Figuralstiles als auch eine Renaissance alter sachverneinender, persönliches Leben bedingender Stile in mannigfacher Beziehung.

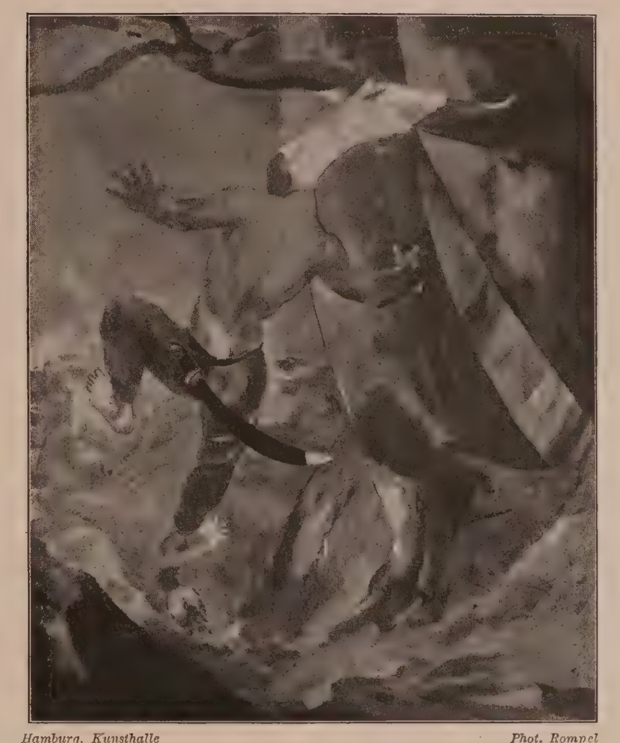


Wiesbaden, Neues Kurhaus

F. ERLER: DER WINTER (FRESKO)

Dem Impressionismus am nächsten steht ein dekoratives Rokoko wie in dem Bilde von Eugen Spiro, vor allem durch Münchener Maler vertreten, durch einen Russen Somoff gefördert. Das Hauptbeispiel sind Fritz Erlers Fresken im Kurhaus zu Wiesbaden. In Erlers Bildern ist das großflächig Komponierte und heiter, aber gedämpft Farbige, das streng Stilisierte und doch farbig Gelockerte der Malweise der Scholle bewußt als Wandschmuck verwendet und mit dekorativ wirkenden idealen Figuren gefüllt. In ihnen zeigt sich deutlich die Beruhigung in der fortschreitenden Entwicklung gegenüber der Unruhe des Jugendstiles. Denn ein Bild wie die Pest vom Jahre 1899 hat noch alle Merkmale des Jugendstiles in sich, das Tanzende und Schwingende der Gewänder, das Aufreizende mystischer und perverser Stoffe und das Beunruhigende zerstreuter und unreiner Farben. In den Fresken in Wiesbaden wird alles stiller und reiner, die Farbe, die in großen Flächen nebeneinander gesetzt ist, die Bewegungen, die im Relief auseinander gelegt werden, und der Inhalt, der mit Gesang und Lautenspiel, mit Festzügen und Karnevalsfiguren nur wieder des Lebens Freude spiegeln und erhöhen soll. Auch hier sieht man wieder, wie gegenüber dem verwandten Stil der 60er Jahre in Böcklins und Feuerbachs Idyllen die Figuren stärker

entpersönlicht sind, von der Farbe übertönt, von der dekorativen Zeichnung zu Tapetenmustern zusammengedrückt. Ja, wenn gerade diese Erlerschen Fresken zu leicht wiegen, so dürfte es in der noch zu starken Betonung des figürlich-dekorativen Elementes liegen, das, Motiven des 18. Jahrhunderts verwandt, noch zu viel alten, überlebten Geselligkeitsschmuck bringt, etwas von veralteter Ballettkultur. Und mehr noch! In den Figuren schlägt das Zeitgemäße überall durch, das Ordinäre der Figuren, und läßt uns mit einem gewissen Schauder das Rokokohafte der Erlerschen Bilder als eine verlogene Faschingsmaskerade empfinden. Es spielt ins Göttlich-Mythologische hinüber und riecht doch überall nach Restaurant. Die tapetenhafte Malerei, die Flachheit der Figuren und Kostüme, ihre papierene Existenz läßt auch die Kunst als flach empfinden und nicht als sachlich genug, um in ihr nur dekorative Zurückhaltung zu sehen.



Hamburg, Kunsthalle *Phot. Rompel*

ALBERT WEISSGERBER: ABSALOM (1914)

Das Bedürfnis, diesen dekorativen Stil zu vertiefen, das Malerische und Künstlerische über den Inhalt hinaus zu steigern, die Gesinnung, die aus Form und Inhalt spricht, zu größerem Ernst emporzuläutern, kurz das leichtsinnig Dekorative zu monumentalisieren, führt weiter zu Hofer, Weißgerber und einer ganzen Reihe von Malern des „Neuen Bildes", von denen Erbslöh genannt sei. Über ihnen steht ein Stern europäischer Malerei: Paul Cézanne.

Karl Hofer (geb. 1878) vertritt in seinen Frühwerken die eine Seite von Cézannes Kunst – das Gedämpfte des Tones, das locker Schweifende des Striches, das Pathetische eines formal schönen Barockes. Eine geschmeidige Umrißführung von idealen Gestalten, halb Heiligen, halb Schauspielern einer antiken Tragödie, strömt über die Fläche in einer sehr sympathischen, vornehmen Schwingung und doch lebendig flatternden, nervösen Ausfaserung der Konturen. Dazu der gelblichsamtige Ton, der nach allen Farben diskret hinüberspielt –, alles das bewirkt den Eindruck eines Neu-Barockes und Neu-Römertumes, das an van Dyck und Feuerbach zu gleicher Zeit denken läßt, und dessen immaterielle Malerei sowohl das flach Dekorative wie das künstlerisch Expressive als spezifisch heutige Note betont.



Bern, Museum *Mit Genehmigung des Verlags R. Piper & Co., München*

FERDINAND HODLER: DIE NACHT (1890)

Einem anderen Cézanne folgen Weißgerber und Künstler, die ihm nahestehen. Sie folgen dem Maler flacher Wände und verschmolzener Farbflächen, die in Tupfen über die Fläche hingekreidet sind, gobelinhaft gedämpft, dekorativ weniger im Strich als im Ton und dennoch Malerei durch ihre Gegenstandslosigkeit und Abgelöstheit. Albert Weißgerber (1878–1915) zerdrückt seine Gestalten und verflacht sie wie unter einer Walze, aber nicht banal anstreicherhaft, sondern so, daß nun alle Glieder in Bändern über die Fläche fahren und ein unwirkliches Dasein mit der Formelhaftigkeit von symbolbedingten Silhouetten dartun. Zugleich schmelzen die tiefgedämpften Farben diese Fläche in einen Farbteppich ein, in dessen Streifen die Farbe, merkwürdig von Rand zu Rand anschwellend und abschwellend, geheimnisvoll dampft. Eine Malerei wird sichtbar, die über die Fläche hinhaucht, daß sie wie gelöst auf der Leinwand schwebt. Das tragisch Heilige von Gestalten wie Sebastian, Jeremias, Absalom ist nur der Stimmungsorgelton einer mystisch feierlichen, dem Religiösen verhafteten Bedeutsamkeit.

Einfacher im Inhalt – er begnügt sich mit Akten in ruhiger Stellung, ähnlich wie H. v. Marées –, aber schwerer in der Malerei, betonter in den Umrissen, zwischen denen eine seltsam glühende dunkel- und tiefgründige Farbe in den Raum mehr einsinkt als herausleuchtet, ist Adolf Erbslöh (geb. 1884) und kommt in seinen Bildern der Wirkung alter Glasfenster nahe. Diese ganze Richtung aber ist das Sprungbrett geworden für Franz Marc (1880–1916) zu einer fortschreitenden Entgegenständlichung der Farben und Formen, zu einem Kubismus und Expressionismus, die doch nie vergessen lassen, daß er von dieser schmückenden, lebensverschönenden Kunst herkommt. Er starb zu früh, um die blühende Schönheit dem revolutionären Ausdruck zu opfern.

Eine zweite Richtung nimmt den Weg zur Monumentalität durch stärkeres Wiederbeleben religiöser und vaterländisch-historischer Inhalte und entsprechend feierlicherer Form, einer

harten festen plastischen Durchbildung und großer schwerer Gebärden. Ein neuer Ritus entsteht im Bilde, ehe er im Leben da ist und versucht von der Kunst aus das Leben zu heiligen. In der bildenden Kunst ist das die Tat Hodlers, der ein Führer darin wird, weil er von vornherein mit der Schwere seines Temperamentes und dem Ernst seiner zähen Formen gegen alles Leichtsinnige und Auflösende des Impressionismus und seiner Zeit stand und damit zugleich eine spezifisch schweizerische Tradition fortsetzte, die Tradition eines verbauerten, erdigen und sinnlich kräftigen Klassizismus, die von Holbein, Urs Graf über Füßli und Böcklin zu ihm hinführte.

Schon in den achtziger Jahren hat Hodlers Realismus eine Personenbetontheit und Formenbestimmtheit, daß die trivialsten Vorgänge, Turnervereine im Schanklokal, Bauern auf der Straße und Bildnisse eine Steigerung zum Historienbilde erfahren. Diese Menschen – Ringer, Turner, Muskelmänner – schlagen das Milieu gleichsam mit Fäusten zurück. Eine leichte Atmosphäre bricht sich an Felsen. Die Alltäglichkeit des Gegenstandes ist mit verbohrtem Pathos vorgetragen. Hier klaffen Spalte.

Diese überbrückt der Künstler in den neunziger Jahren, als er auf Raum und alles Leere, Leichte verzichtet, Menschen auf Flächen malt und aus ihnen Mauern baut, zunächst im Sinne des Symbolismus mit stilisierten Gebärden von Greisen, die den Ausdruck des Bedrückten, Befremdeten, Geängsteten haben. Da sind Gestalten abgehärmt wie Asketen, die stets alle Gesellschaft gemieden haben, mit Gebärden von einer unfaßbaren und undefinierbaren Schmerzlichkeit. Starrend, fragend oder verrenkt und wie von schweren Träumen geplagt, wirken diese Gestalten der Lebensmüden, der Enttäuschten, der Liebe, des Alpdrucks nicht wie Personen, sondern wie Symbole menschlicher Schicksale und menschlicher Leidenschaften. Es sind michelangeleske Nachtgeburten von Maeterlinckschen Träumen beschwert, Bewegungen unter hypnotischem Zwang, Bildflächen beladen mit dem Gewicht hart, ehern durchgemalter Form in Linien und Flächen von zäher Krümmung, Wiederholungen und Parallelen, ein Mehrmalssagen, durch die das stockend Schwerblütige stottert und Schreie herauspreßt. Zuletzt aber ist doch das Bedrückendste, daß eine klare Form mit einem Aufwand gebildet ist, dessen Sinn unbegreiflich



Mannheim, Kunsthalle *Mit Genehm. des Verlags R. Piper & Co., München*

F. HODLER: DAS FERNE LIED

bleibt, eine Verschwendung an Kunst und modellierender Arbeit, um etwas zu sagen, was nicht Form ist und als Form in dieser Welt keinen Widerhall findet, weil sie weder sinnlich noch vorbildlich ist. Es ist Kunst um der Kunst willen und doch Symbol – aber wovon, und doch Gefühl – aber für wen? Man wird an Runge, die Nazarener, aber auch an Signorelli, die Frührenaissance, erinnert, an barocke Plastik in einem gotischen Flächenkonzern. Es ist viel Retrospektives darin.

Allmählich verliert sich das lyrisch Problematische. An die Stelle gequälter Greisenphysiognomien und zerfallener Körper treten jugendlich schöne Gestalten, eine heilige, gottgeweihte Schar, oder kriegerisch starke Kämpfer, volkstümliche Heroen. Die Architektonik wird gesteigert, die Monotonie der Parallelen zu einer Mitte verdichtet und zum Ring zusammengeschmiedet. Supraportenartig, giebelfüllend reihen sich Personen mit sakralen Gebärden zu einer strengen Architektur und zum Ritus einer heiligen Stunde. Ein historischer Vorgang, heldisch vaterländisch, wird von muskelschwellenden, athletischen Männern in strenger Form und harter Zeichnung, mit typischen Einzelbewegungen und formelhaften Gebärden bewiesen mehr als dargestellt. Rhythmische Folge und wandmäßige Anordnung heben den Vorgang vollends aus der Wirklichkeitsillusion heraus und formen ihn zu einer Architektur und einer Predigt. Man denkt wohl an antike Reliefs oder gotische Miniaturen, oder an Fra Angelicos flach zeichnerische Bilder und doch auch wieder an den prallen Realismus Mantegnas in der drastisch geschwollenen, charakteristischen Einzelform. Auch das ist sehr retrospektiv und dennoch so ganz heutig, und woran liegt das?

Die Farbe: sie vergoldet nicht die Dinge, singt ihnen nicht hallelujah und verklärt nicht ein Überirdisches mit Himmelsglanz, wie bei Fra Angelico, sondern umspült sie und spielt mit den festesten Körpern wie ein Kind mit heiligen Geräten. Diese Farbe ist arglos gegenüber dem Ernst der Formen, ist aus Freilicht geboren und nimmt sich entsprechend Freiheiten heraus, ist ein verschmolzener Ton und ein in Helle getauchter Schimmer, in Streifen klar geordnet und teppichhaften Fügungen angenähert, woher Hodlers Landschaften die klare Ruhe eines Sonn- und Sonnentages haben. Diese Farbe ist ganz gelöst, immateriell, und Spiel und Genuß für verwöhnte Augen, ist eine Malerei um der Maler willen von kultiviertester Reife, für Augen, die nicht anbeten, sondern schwelgen wollen. Diese Farben sind geordnet, gereinigt, verklärt, aber nicht heilig. Musikalisch ausgedrückt – nicht ein Choral, sondern Regersche Variationen über ein Thema von Bach.

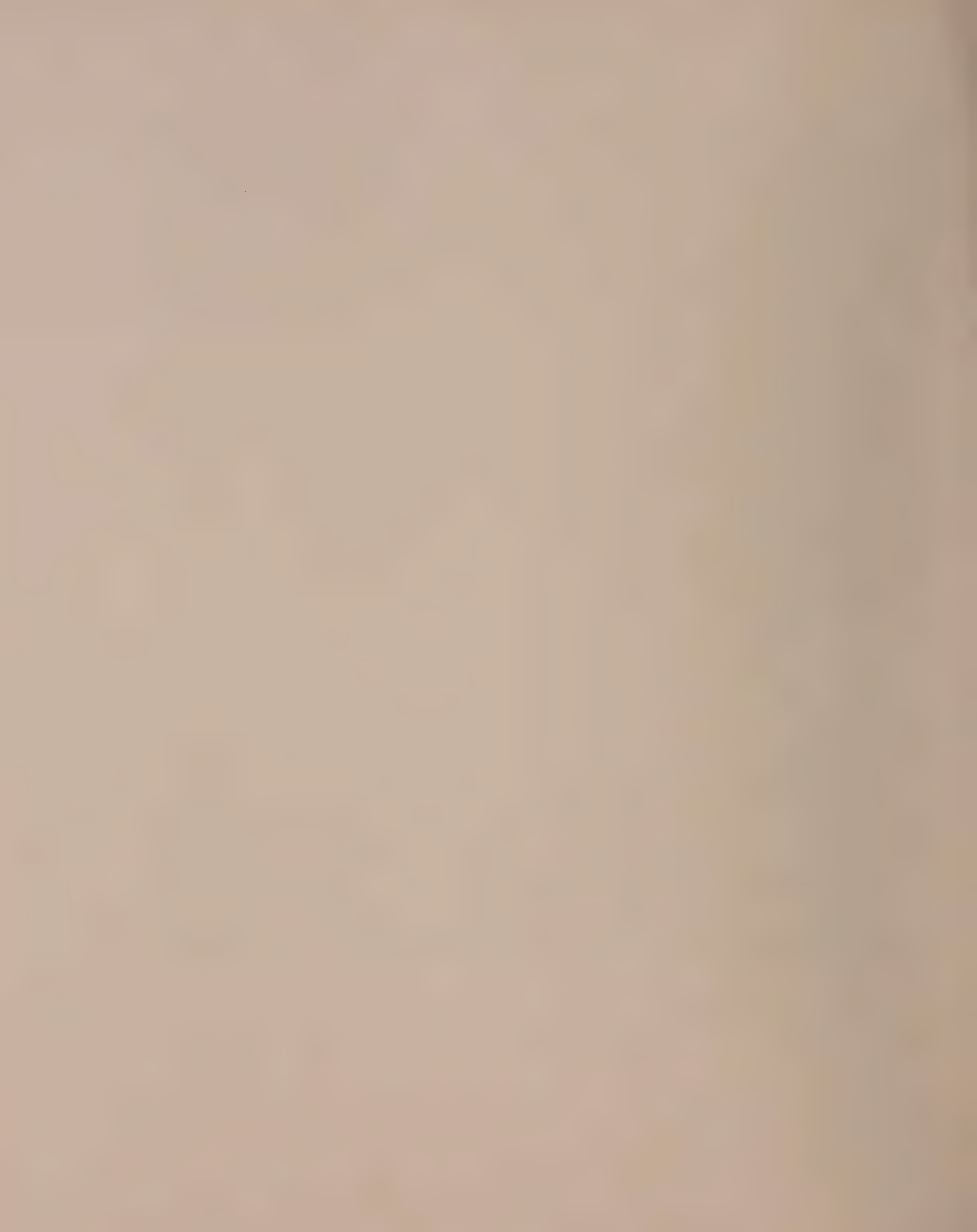
Die Form: eine Körperlichkeit, die nicht gewachsen, sondern modelliert ist, zurechtgerückt und zurechtgebaut, mit unerhörter Künstlerenergie den lichten, impressionistischen Farben entgegen und zum Trotz herausgetrieben und in eine Gesamtform hineingezwungen. Diese Frommen und Helden aus der Ferne und aus der Vergangenheit sind stilisierte Modelle, Werke, gefüllt vom Pathos des Ateliers.



JOSEF EBERZ: ERBLÜHEN

Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration". Herausgeber Hofrat Dr. Alexander Koch

Sammlung A. K. Darmstadt
Mit Genehmigung des Künstlers





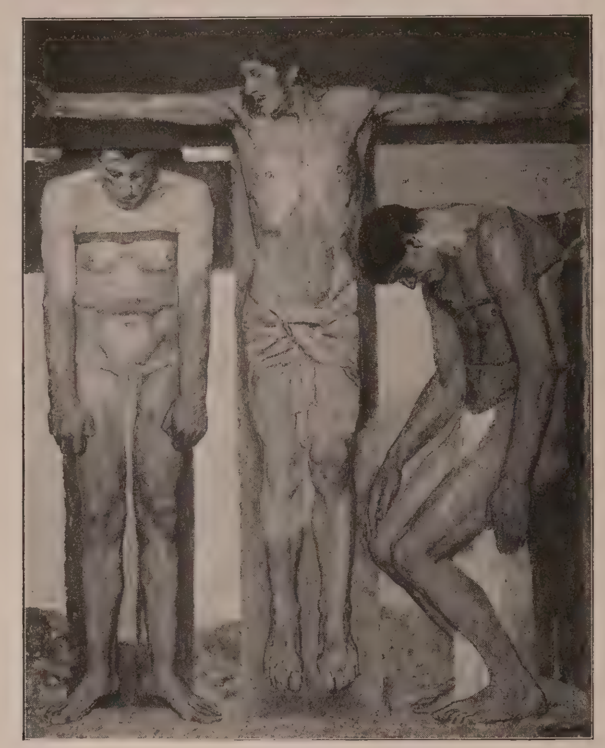
Jena, Universität *Mit Genehmigung des Verlages Rascher & Cie., A.-G., Zürich*

FERDINAND HODLER: AUSZUG DER JENENSER STUDENTEN ZUM FREIHEITSKAMPFE (1908)

Die Gebärde: nicht Ergriffenheit, der eine Form gesetzt ist durch Tradition, nicht ein Kultus von Menschen, die durch den Gegenstand ihres Glaubens bezwungen sind, sondern ein Rhythmus in einer gestellten Architektur, von Menschen, die schön leben möchten, eine heilige Handlung von Gottlosen, die entdeckt haben, daß der Mensch ein religiöses Wesen ist und Glaubensbedürfnisse hat, durch die Gott erst wird, die in Blättern für die Kunst die Bibel für den neuen Menschen schaffen. Der Mensch, der seiner Menschlichkeit müde, einstmals sich der Natur in die Arme warf, flüchtet sich jetzt in ein Überirdisches, das reine Kunst ist, nicht Religion, sondern nur eine Gebärde.

Das alles ist bei Hodler mächtig, übersteigert. Man fühlt die Problematik von Menschen, die glauben, Gott zu suchen, wenn sie Werke schaffen. Wie die Gestalten seiner Bilder, die aus sich herausmöchten und sich dabei um sich selber drehen, ist diese ganze Kunst unerlöst und unerlösend. Der Sieg der Farbe, der Zwang der Linie, die Herrschaft der Form verkünden den Ernst und die Größe des werktätigen Menschen, des Künstlers. Der Mensch aber in diesen Bildern offenbart den Zwiespalt der Zeit.

Neben Hodler gehen die Schwächeren einher, retrospektiv wie er, aber nicht mit der Stoßkraft reiner Farbe und reiner Form, wie er, feierlich und pathetisch, architektonisierend wie er, aber gefälliger, flacher oder runder, gradliniger oder süßer in den Kurven. Hans Brühlmann (1878–1911) dämpft die Farbe mehr und entzieht dem Hintergrunde stärker das reiche Blühen lichter Farbimpressionen. Die Fläche wird stärker Wand, seine Figuren stärker Dekorationen. Er glättet sie und stillt die Umrisse, bis sie wie Figuren von Giotto schwer und träge an ihrem Ort haften, wandgebunden und mit mühseligen Gebärden, in denen eine müde Schmerzlichkeit von einem Jenseits träumt. Aber gerade, weil diese Figuren so wenig leben, so sehr Tapete sind, wirkt die künstlerische Absichtlichkeit, die sie nicht verleugnen können, nicht mit demselben bildnerischen Ungestüm wie bei Hodler, und das gefällig Schmückende ihrer verrenkten Gebärden beschwört das Vorbild Giottos zu eigenem Schaden herauf, seine schwere Sprache, die gleich der eines Mönchspredigers zum Volke drängt wie der Bildgehalt von der Wand weg zur Realität der Dinge. Hier dagegen empfindet man das Ausgehen von der Natur zur schönen Flächenverteilung als angenehme Begleitung stilisierten Vergnügens.



Karlsruhe, Kunsthalle — *Mit Genehmigung des Verlags, aus der bei J. Engelhorns Nachf. erschienenen Schmid-Reutte-Mappe*

LUDWIG SCHMID-REUTTE: KREUZIGUNG (1904)

Ludwig Schmid-Reutte (1863–1909), dessen Bilder wieder stärker den Erdgeschmack der Arme-Leute-Malerei und des Bauerntemperamentes zeigen, macht es sich doch in dem Suchen nach der Strenge des Monumentalen zu leicht. Die Freiübungen, die seine Passionsspieler machen, um in die Horizontale oder Vertikale zu kommen, überzeugen zwar, aber zu schnell. Seine Freilichtmalerei begnügt sich mehr mit dem sonnenangestrahlten Glanz lehmig gelber Flächen. Auch seine Aktmalerei ist deshalb überzeugender, aber weniger kühn, keine neue Malerei. Alles in allem ein ernstes redliches Schaffen, die Problematik dieser neuen kubischen Monumentalität als Rechenexempel aufgefaßt.

Albin Egger-Lienz (geb. 1868) bekämpft Hodler, indem er dessen heroische Monu-

mentalität gefälliger und möglicher vorträgt, in Gestalten, die sich wirklich auf einer Bühne im Raum bewegen und das schlachtengemäß tun, was sie sollen, es nicht nur abstrakt demonstrieren. Seine Leute behalten auch ihr schwarzbraunes Alltagskostüm; die neue Farbe tut ihnen nichts. Alle Stilisierung ist nur eine abschleifende, das viele Kleine wegputzende Abrundung, so daß sie etwas bronzener oder schokoladener als im Leben auf der Szene agieren, im übrigen deutlich bleiben wie im Kino. Es ist ein stilisierter Defregger.



Marburg, Privatbesitz — Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

CHRISTIAN ROHLFS: BUCHENSTAMM

Am wenigsten ist die Zeit begriffen worden von Fritz Boehle (1873–1916). Auch er malt Denkmäler, Kondottieren auf dikken Gäulen, und malt sie ernst und umständlich, so daß auch seine Malerei von ernsthaften Leuten sehr ernst genommen ist. Seine Malerei ist sehr richtig; aber nicht diese Malerei ist etwas Besonderes, sondern diese Leute wollen es sein, gewichtig nach Pfunden gemessen und altdeutsch oder römisch, jedenfalls historisch. Meist ist Hans von Marées das Vorbild, aber es sind Maréessche Gedanken im Bierkutscherjargon ausgesprochen.

Überhaupt erinnert diese ganze Zeit in ihrem Stilsuchen und Idealebilden an die Gründerzeit, an die Kunst der 70er Jahre. So fehlt auch neben der religiös-mystischen Steigerung des Inhaltes nicht die reine malerisch zeichnerische Übersteigerung kräftiger Realitäten entsprechend der Heroisierung des Schlichten in den 70er Jahren, eine Stilisierung des Bäuerischen.

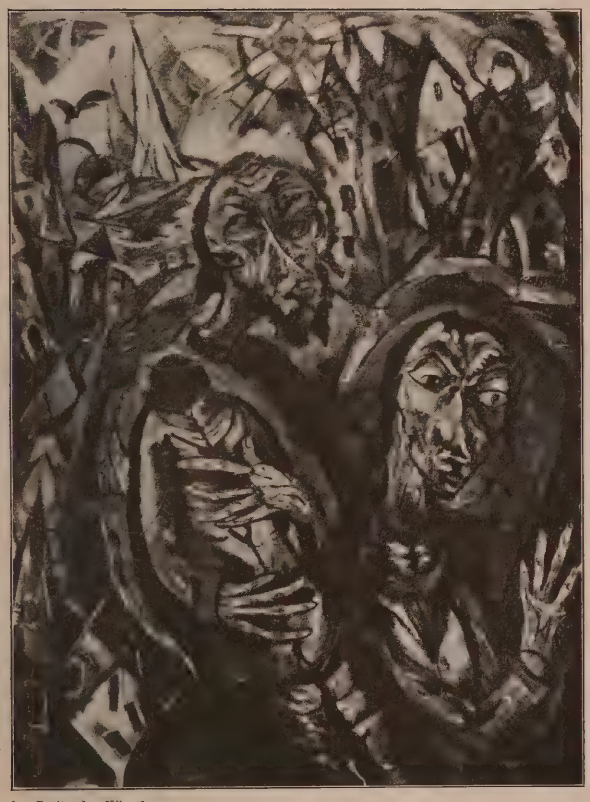
Eine gewisse breite, aber noch weich lässige Tonmalerei und locker zufällige Komposition der Maler der Scholle, besonders von Feldbauer und Walter Georgi, ging hier voran. Fester, breiter, strenger in der Verteilung in der Fläche folgen Schweizer Maler wie Ernst Wür-

tenberger (geb. 1868), Hans Sturzenegger (geb. 1875) und vor allem der prächtige Max Buri (1868–1923), zu Hodler ein Gegenstück wie Leibl zu Böcklin. Das Leben wird ohne Verschönerung wiedergegeben, aber in der zeichnerisch malerischen Ausprägung und einer etwas formelhaften Vereinfachung schon der Karikatur genähert. Eine Verflachung und Verrenkung zugunsten der Bildfläche, starke, breite Farbflächen, in denen wie bei Hodler auch eine helle, jubelnde, freilichtmäßige Farbe triumphiert, lassen auch in diesen Bildern das Persönliche zurücktreten vor dem Bilde und seiner malerisch-dekorativen Komposition.

Die letzte Steigerung innerhalb der Malerei zielt auf den Farbfleck selber, eine Monumentalisierung, die ein fortschreitendes Unabhängigerwerden von der Natur innerhalb der reinen Farbwerte der Oberfläche entwickelt und deshalb wesentlich Stilleben und Landschaft betrifft. Die Farbfläche als gebieterisches Organ der Bildwirkung setzt sich durch. Auch das wirkt dekorativ, wenn große Tupfen einer geblümten Wiese von Cuno Amiet (geb. 1868), der auch in Figurenbildern immer stärker als Hodler den dekorativen Farbenzusammenklang betont, wie ein zusammengenähter Teppich oder ein mosaikierter Fußboden wirken, oder wenn August Deußer (geb. 1870) in großen quadratischen Mustern die Farben schachbrettartig übereinanderschiebt. Es erhält eine monumentale, für die Öffentlichkeit berechnete Wirkung, wenn wie in Stilleben von Heinrich Nauen (geb. 1880) die Farben aus dem Bilde wie Feuerbrände herauslodern, aber doch mehr plakatartig als sakral. Hier steht überall Van Gogh Pate. Besonders die Neoimpressionisten sind von seiner breiten Art befruchtet, sowohl Paul Baum, wenn er von der schimmernd irisierenden Art zu kräftigen Farbtupfen übergeht, Curt Herrmann, wenn er den Fleck zu züngelnden Linienrhythmen aufflammen läßt, oder wenn in Landschaften von Theo von Brockhuisen (geb. 1882) breite kalte Farbtöne die Fläche wie in Glasscherben zerspalten, oder in Christian Rohlfs (geb. 1849) entwickelterem Stil eine kräftig herbe, nicht zu farbige Art die Fläche zum Kochen und Sprühen bringt.

Freilich die Leidenschaft Van Goghs, seinen flammenden, erregten, inbrünstigen Farbstrich, das feuerflammenartig Auflockernde seiner Linien, wodurch auch seine Landschaften das Dämonische elementarer Naturausbrüche wie von Vulkanen erhalten, erreicht niemand. Seinen erdbebenhaft eruptiven Stil kann man in den deutschen Bildern nur ahnen.

In Deutschland sind es nicht immer die stärksten Künstler, die auf dieser Seite stehen. Aber sie haben eins vor den anderen voraus, sie sind am wenigsten retrospektiv und suchen am wenigsten einen Inhalt, der über die dem Auge gebotene Erregung hinausgeht, und sie entwickeln das, was bei den anderen erst mit dem Inhalt sich auseinandersetzen muß, die Eigenmacht der Farbe und die Ausdruckskraft der künstlerischen Schöpfung mühelos. Sie sind am stärksten auf dem Wege zum Expressionismus. Dort sollte die Kunst ein Leben erzeugen, hier will sie ein Leben sein.



Im Besitz des Künstlers

OTTO GLEICHMANN: ZWEI MENSCHEN IN STADT (1918)

Es war nicht schwer, nachzuweisen, wie die Verselbständigung der künstlerischen und ästhetischen Werte Schritt für Schritt seit den 80er Jahren zunahm, um in der Stilkunst nach 1900 den Menschen und die Natur schon ganz in architektonische oder ornamentale Formen erstarren oder in farbige Flächen zerrinnen zu lassen. Woher kommt es aber, daß die junge Kunst – sagen wir der Expressionismus – als etwas so Neues, Umstürzlerisches und Revolutionäres empfunden wurde? Wieso war er das? Und wogegen?

Die eigene Parole ging zunächst gegen den Impressionismus und fühlte in dem Konstruktiven, dem über die Natur hinaus Geformten, von innen heraus Gebildeten des Hodler- und Cézannekreises die Verwandtschaft und Befürwortung des Eigenen. Der Impressionismus hatte zwar die Farb- und Fleckenwerte, die rhythmischen und arythmischen Bewegungen als Selbstwerte erfaßt, gesteigert, betont, aber in der Erscheinung der Natur. Er strich über ihre Haut hin und fühlte den Reiz, aber es war doch die Haut der Natur. Der Expressionismus setzte die Farben, Flächen, Linien, Rhythmen, Pointen, Verblüffungen von sich aus und benutzte die Erscheinung der Natur nur als Material; er erzeugte ein Bild und d a c h t e dabei höchstens an die Natur, aber er ging weder von ihr aus noch in sie hinein. Sie erschien ihm nicht mehr, sondern Erinnerungen, Vorstellungen, Begriffe von ihr preßte er in seinen Bildaufbau hinein. Man nannte es Vision, falsch wie immer, wenn neue Kunst sich mit alten Begriffen rechtfertigen will. Denn auch Vision sieht Wirk-

lichkeiten und glaubt an sie oder sieht auf sie hin. Diese Kunst dagegen bildet, schafft, aber sieht nicht, sieht nicht etwas außerhalb des Bildes, sondern höchstens dieses selbst. In der Unabhängigkeit von der Natur, der Benutzung dieser als Mittel, nicht als Zweck, geht der Expressionismus weit über den Impressionismus hinaus, aber er ist prinzipiell auf demselben Wege, und sein eigentliches Wesen, seine innere Haltung, selbst seine Technik sind diesem viel verwandter als der Stilkunst.

Denn sein Hauptfeind ist das Kunstgewerbliche, das Architektonische, kurz jede Art von zwecklicher oder logischer Bindung. Was er wieder will – darin jedem krassen Naturalismus verwandt – ist das Neue, Verblüffende, Originelle, Einzigartige eines individuellen Ganzen, ist Individualität, d. h. Ganzheit, Einzigartigkeit, Unteilbarkeit, Unerrechenbarkeit, aber nicht des Dargestellten, sondern des Bildes. Das war nicht nur die Losung einer neuen, freien und ihre Freiheit fordernden Kunst, sondern es war auch ihre schwierigste Aufgabe: bei der Vorherrschaft der farbigen Flächen, der Komposition aus reinen Bildmitteln heraus, nicht ins Tapetenhafte, Ornamentale, Kunstgewerbliche zu verfallen. Darum ist Schmidt-Rottluf stärker als Nolde, der sich noch auf das Bild des Gegenstandes verläßt, Klee stärker als Schmidt-Rottluf, weil er die gegenständlich unsinnigsten Elemente zur Bildeinheit, Bildoriginalität, Bildeinzigkeit zwingt.

Wohl hatte auch Hodler konstruiert, Form und Farbe über die gegebene Naturform hinaus gesteigert, aber doch eigentlich nur durch Steigerung des Gegebenen an Farbe, der impressionistischen farbigen Lichter und Schatten, und durch Steigerung des Gegebenen an Form. Denn seine Gestalten sind ideal, aber eine ideale Welt über ihre bildnerische Existenz hinaus, eine abgemalte Welt, die auch außerhalb des Bildes existieren kann, in einer Tanzschule, gestellt von Dalcroze, erfunden für Hellerau, und die nun der Künstler ins Bild hineinnimmt wie Natur, die er von Zufälligkeiten reinigt, ordnet, verstärkt, in die sichtbare Fläche einstellt, und die er einer architektonischen Komposition zuliebe verrenkt, in Grenzen einzwängt. Aber auch diese Komposition ist nicht reine Bilderfindung, sondern wie vorgebaut durch Architektur oder vorbestimmt durch eine Feier, einen Ritus, der auch außerhalb des Bildes eine Stätte hätte in einer neuen Gemeinschaft, einem theosophischen Kult. Alle diese im Verhältnis zum Bilde vorbedachten, vorgebildeten, vorverwirklichten Gestaltungen widersprechen dem Expressionismus. Er kämpft ebenso gut auch gegen diesen idealen Naturalismus, gegen jede andere Wirklichkeit als allein die des Bildes.

So wird seine Aufgabe eine dreifache. Eine zerstörende, revolutionäre, zerstörend gegenüber aller Natur und Übernatur, gegenüber allen existentialen Beständen, die als Vorbild gelten könnten, deren Abbild nur das Bild sein würde. Eine schöpferische, kubistische, die Aufgabe, ein neues Gebilde aus Farben, Formen rein bildmäßig aufzubauen, aber als etwas

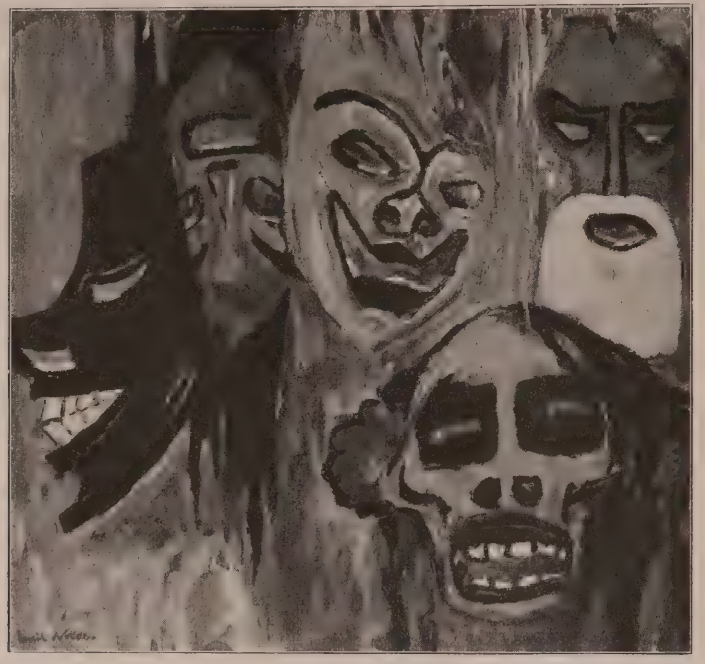
in jedem Fall Neues, Originelles, Unzerteilbares, Unberechenbares. Eine ausdrucksvolle, im eigentlichen Sinne eine expressionistische: d. h. den Ausdruck des Künstlerischen, seine Bildweise zur Geltung zu bringen, die Tatsache des Gemalten, Geschaffenen nicht zu verleugnen, das Nicht-Kopieren, sondern in Bildbegriffe umbildende Sehen der Natur, das Komponieren, Variieren selber zur Erscheinung zu bringen und in der Art, wie es geschieht, einen besonderen Ausdruck des Originellen, Einmaligen, der Denk-Fühl-Sehweise des Künstlers oder besser seiner Kunst wirken zu lassen.



Aus: Biermann-Pechstein. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

MAX PECHSTEIN: DER GÖTZE (PALAU) 1917

Wir betrachten zuerst die deformierende Wirkung des Expressionismus, durch die er die Zerstörung des Natureindruckes zugunsten der Wirkung des Bildaufbaues und des künstlerischen Ausdruckes erreicht. Diese deformierende Malweise ist zunächst Verzerrung des Bildes eines Naturobjektes in ein vergröbertes, verbeultes, verlaufenes, verquetschtes, verdampftes Flächenbild, gemalt mit subjektiv übertriebenen plakatartigen Farben und begrifflich betonenden breiten Konturstrichen. So finden wir es bei Emil Nolde (geb. 1867). Dieser wird überboten von den Jüngeren, Karl Schmidt-Rottluff (geb. 1889) und Max Pechstein (geb. 1881), und alle wieder von Otto Gleichmann (geb. 1887), dessen Konsequenz furchtbar und Achtung gebietend ist. Die Gefahr ist eine doppelte; und ganz ist keiner der Expressionisten ihr entgangen – bei Max Beckmann (geb. 1884), dem



Essen, Folkwang-Museum *Phot. des Museums*

EMIL NOLDE: MASKEN

Epigonen Corinths, der altdeutschen Maler, der Expressionisten und seiner selbst, ist es die Regel – die Gefahr ist, aus der Negation von Natur und ihrem menschlichen Ausdruck einen dämonischen Ausdruck, eine Karikatur zu machen; Karikatur, d. h. den Anschein des Liederlichen, Verwüsteten und Verbogenen des Naturobjektes selber zu erwecken, dem Gegenstand als wirklichen gedacht eine Verschrobenheit anzuhängen; und die Gefahr ist der Ausdruck, d. h. die Verkümmerung oder Gedunsenheit, die grelle Lautheit oder farbige Transparenz, kurzum die Verkommenheit des Bildes als Wüstheit, Geisterhaftigkeit, Erschütterung, Gleichgewichtsstörung in seelischer Beziehung aus- oder ins Dämonische umzudeuten. Nolde schillert beständig zwischen der Tendenz, farbige Lava über die Leinwand verfließen zu lassen, die zu grotesken Bildern von Heiligen und Menschen, Europäern und Afrikanern zerläuft, und der Absicht, etwas dabei den Fakir zu spielen, der kindliche Beschauer hypnotisiert oder Dienstmädchen im Halbdunkel mit Zauberbildern erschreckt. Normale Menschen, es seien denn Literaten, werden nie etwas anderes sehen in diesen Bildern als etwa ein höchst originelles, groteskes Maskenkostüm, das durch seine brutalen, nicht unschönen Farben schon auf hundert Meter Entfernung die Leute zusammenlaufen läßt, und dem man Erfundenheit, das Papierene, die Farbverschwendung und den künstlerischen Witz sofort ansieht. Auch diese Kostüme stellen nur etwas vor, wollen es nicht sein.

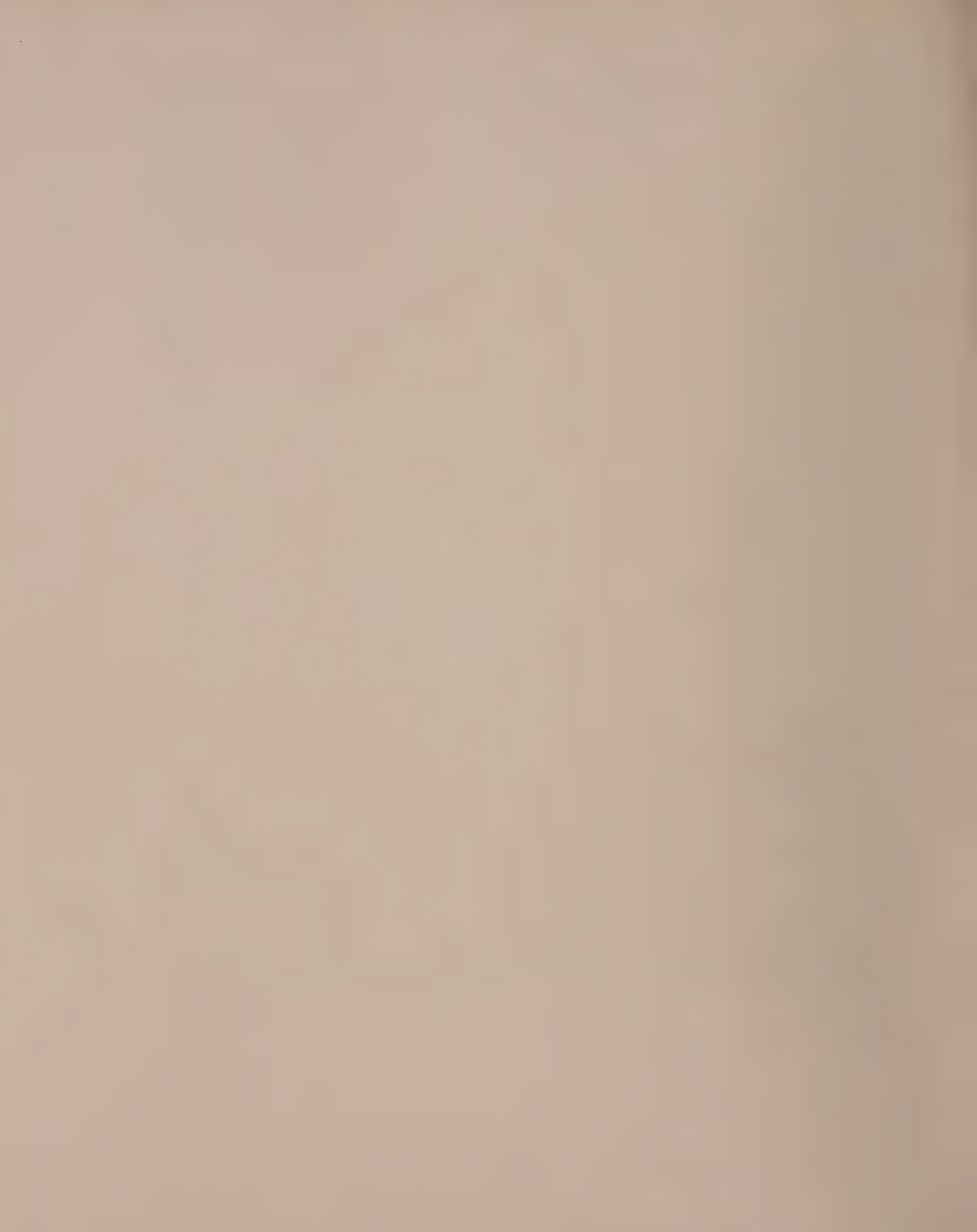
Auch wo sie sehr radikal sind, genieren diese Revolutionäre sich etwas, mehr noch ihr Anhang, mit Menschen und Heiligen so schlimm umzugehen. Deshalb ist es ein bequemeres Mittel, dazu Neger zu nehmen, Menschen auf der Grenze vom Menschlichen zum Material, gleichsam unter dem Gesichtspunkt künstlerischen Modells gesehene Kulis. Dieses Mittels bedient sich besonders gerne Max Pechstein, oder aber – deshalb der obige Vergleich – sie geben Masken, die verzerrten menschlichen Ausdruck bringen, also etwas für



KARL HOFER: MÄDCHEN MIT BLAUER VASE

Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“. Herausgeber Hofrat Dr. Alexander Koch

*Sammlung A. K. Darmstadt
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim*



Natursucher und Naturseher, aber schon in sich als etwas Gemachtes, und deshalb für eine neue Mache, ein Bildkompott, ein Stilleben ganz geeignet. Hier ist also der Weg von der Wirklichkeit zum Bild: Gesicht, Fratze, Maske, Farbenfläche. Eins hilft zum anderen, der Beschauer kann wählen. Ähnlich ist es mit Negerfetischen und Negerskulpturen; auch das sind Dinge, also wenns beliebt, Material und Ausdrucksdämonien. Auch aus diesen ein Stilleben gebaut, läßt noch ein leises Gruseln zu und ein lautes für den, der darüber schreibt.

Am ehrlichsten ist die Verzerrung, die sich bei der Bildkonstruktion von selbst einstellt, bei einer Geometrisierung aller Flächen wie bei Hofer oder einer diamantschliffartigen Brechung aller Formen, gleichsam wie in einem Spiegel mit fazettiertem Schliff. Bei den reinen Kubisten vergeht die Erscheinung dabei bis zur Unkenntlichkeit oder macht aus einem Gesicht einen Formenaufbau wie einen schief gewachsenen Kaktus oder einen Diamanten wie bei Lionel Feininger (geb. 1871), Ewald Dülberg (geb. 1888) und anderen.

Am radikalsten aber ist sie, wenn der Künstler die Erscheinungen – eine Gegend oder ein Einzelobjekt – in der Vorstellung auseinanderreißt und in Fetzen dorthin im Bilde setzt, wo es Farb- oder Formkomposite verlangen, also so, als wenn aus verschiedenen bedruckten Kattunen jemand Lumpen gesammelt hat und zu einem bunten Teppich zusammennäht. Das kann farbig und als reine Musterung sehr schön, für die Vorstellung des vielen Naturbezeichnenden darauf bunt und lustig sein. So macht es Heinrich Campendonk (geb. 1889) und fabriziert damit in der Tat eine Art von Teppichbildern.

Verzichtet man konstruktivistisch schließlich überhaupt auf Verarbeitung abbildmäßiger Reste, arbeitet man rein mit Farben und Strichen, dann hat man nicht nötig mehr zu verzerren und vergeht sich nicht mehr an der Natur, nur an dem an ihr gebildeten Begriff von Kunst. So lehrte es Kandinsky und übten es Paul Klee (geb. 1879) und jüngere wie Johannes Molzahn (geb. 1892).



Berlin, Sammlung Bernhard Köhler

HEINRICH CAMPENDONK: HIRTIN MIT KÜHEN

Die Angst, die der Radikalismus dieser Kunst vor sich selber hat, zeigt sich stark in der Berufung auf alte oder primitive Kunst, byzantinische Mosaiken, mittelalterliche Skulpturen und Malereien, Neger-

plastiken, chinesische Pagoden und indische Buddhas. Man ediert expressionistische Miniaturen und entdeckt den gotischen Menschen. Daß das für intellektuell saubere Menschen ein aufgelegter Schwindel ist, mögen kurz einige Formulierungen andeuten, die den totalen Gegensatz vom Heutigen und Damaligen bezeichnen sollen. Für die Neger ist das Häßliche, Verzerrte, Unnatürliche zugleich das Grausige und Übernatürliche, dem Expressionisten ist selbst das Grausigste gerade recht. Für die Primitiven ist auch das Unmenschliche und Dinghafte begabt mit Zauberkräften und göttlicher Macht, für den heutigen Menschen ist auch Gott nur ein Objekt, bestenfalls Material für ein Stilleben, für den gotischen Menschen war auch das Wort und der Begriff eine Realität und das Heilige, für den heutigen Menschen ist auch die Realität nur ein Begriff. Der primitive Mensch stellte seine Monumente auf Kirchhöfe und an Tempelfronten, der Neo-Primitive schmückt mit ihnen eine Keksfabrik.

Das Wesentliche ist also: der Expressionismus will nicht eine Welt ersetzen durch sein Bild, dem wir mit denselben Gefühlen nahen wie der Welt, sondern will die Welt nur als Material, als Anregung für Begriffe, deren Bedeutung nicht darin besteht, in der Welt zu orientieren, sondern Material für ein Bild abzugeben. Welcher Art sind nun diese Bildgedanken? Worin besteht nach den zerstörenden Faktoren das Positive, Aufbauende, Konstruktive?

Zunächst in einer Monumentalisierung der Farbflecken, die schon im Impressionismus das eigentliche Wirkungsmittel des Bildes geworden waren. Was dort reich, vielgeteilt, unübersehbar und feinst nüanciert die Sinne streichelte, das jetzt mit großen Farbflächen und brutalen, glasfensterhaften Farben dem Auge entgegenzuschreien, war die Absicht der neuen Kunst, war das, was sie zunächst mit der Stilkunst Hodlers verband. Auch daß man dieser starken, breiten, wie für eine große Öffentlichkeit berechneten Wirkung zuliebe das inhaltliche Material, das man zu solchen Farbmassen verkochte, noch weiter aus der Welt der gesteigerten Bedeutungen, des Mythos, der Religion, des Dämonischen nahm, hatte einen Sinn, besonders solange, als man sich in der Gruppierung der Farbmassen noch auf die gegenständliche Anordnung des Inhaltes verließ und nicht von diesem unabhängig die Farbflächen rein in ihrer Entfaltung auf der Fläche balancierte. Man konnte sich bei dieser vom Gegenstand unabhängigen reinen Flächen- und Farbgestaltung auf die Wirkung alter Glasfenster berufen. Nur daß auf alten Glasfenstern der Gegenstand schwer erkennbar ist, aber ernst gemeint, hier dagegen das Gegenständliche bewußt deformiert und von dem Farbstrudel verschluckt wird. Die Heftigkeit des Revolutionären, das Volksrednerische, das Plakatartige, ist von der Stärke der Farbwirkung nicht abzuziehen.

Eine gründliche Deformation dieser heiligen Geschichten sorgte für eine mephistophelisch-revolutionäre Interpretation, in welchem Sinne diese neueste religiöse Kunst aufzufassen ist.

Daß man sie für etwas anderes als expressionistische Malerei nahm, für etwas anderes als eine zügellos auch den heiligsten Gegenstand verschmierende, plakatierende Malerei, ist eines der Verbrechen, durch die die Verteidiger des Expressionismus die Enttäuschung an ihm beschleunigt und verstärkt haben. Nolde ist in dieser Verunheiligung des Religiösen, sicherlich sich selbst unbewußt, herrlich konsequent. Die Zaghaften aber, die fromm und leise treten wie Josef Eberz (geb. 1880), bezahlen diese Vorsicht auch mit einer flaueren Flachheit des Bildes bei aller Schönheit, die ihre Bilder haben können.

Denn die Gefahr ist infolge der flächigen Anordnung gerade das, wovon sie los wollen, der Teppich und das Glasfenster, das Kunstgewerbliche. Wir empfinden sie oft noch sehr stark bei Schöpfungen von Marc, wenn sie zu süß, von August Macke (1887–1914), wenn sie zu leichtsinnig, und bei Campendonk, wenn sie zu feierlich sind. Sie gehen trotz der den Gegenstand zerstörenden Wirkung oft zu leicht ein, weil sie kaleidoskopisch angenehm, gewürfelte Decken sind. Es fehlt, wozu es freilich auch die kräftigeren Bilder Noldes, Heckels, Pechsteins, Schmitt-Rottluffs selten bringen, der ganz überzeugende Eindruck des Originellen, Einmaligen bei durchschlagender Bildlogik. Das Kunstgewerbliche ist die Gefahr der Flächenmalerei, zu der die Farbe als Selbstzweck verführt. Was bei Marc und Macke durch die Jugendlichkeit ihres Expressionismus, die ihn mit den dekorativen Tendenzen der vorausstehenden Zeit verknüpft, bedingt ist, ist bei Oscar Moll (geb. 1875) eine Farbenschönheit, in breiten, glasscheibenhaften Flächen vorgetragen, in der eigener Geschmack mit französischer durch Matisse vermittelter Farbkultur sich begegnet.



Berlin, Sammlung Bernhard Köhler

FRANZ MARC: TIGER

Instinktive Einsicht in diese Tatsache führt zu der künstlerischen Verselbständigung der kubischen Werte, körperhafter Komplexe, Kristallen gleich, deren Flächen vor- und zurücktreten, sich gegeneinander wölben, eine unter der anderen verlieren, die teppichhafte Flächenverfestigung aufheben und in die Bewegung eines unauflöslichen Gleitens von einer Ebene in eine andere, einer vorderen in eine hintere Raumschicht, eines unaufhörlichen Vor und

Zurück überführen. Das erinnert an Drusen blitzender Kristalle, die man auch in der Natur findet und bewundert. Hier im Bilde kommt hinzu eine strenge Abwägung aller Formenpartikel zu einem rhythmisch gegliederten Ganzen, und ein Durchklingenlassen von Erinnerungen an Menschen, Tiere, Pflanzen, kurzum an Natur. Ein begriffliches Spiel mit diesen ist also auch im scheinbar reinen Formenkonglomerat. Es kommt hinzu ein Betonen großer Hauptformen, die von kleineren umspült werden, und als Letztes und Schwierigstes, die Einbeziehung des Ganzen in die Bildfläche als Ausgangspunkt und A und O der ganzen Bildgestaltung. Für diese genügt deshalb nicht ein einziger runder Körper im Raum, das wäre zu abgemalt und öde, genügt auch nicht die logisch gewohnte Raumentwicklung, sondern der Künstler schaltet frei mit den Raumwerten, die Licht und Schatten hervorbringen, so daß dieselbe Fläche, die in bezug auf den Nachbarn zur Linken vorspringt, in bezug auf den zur Rechten zurückspringt. Kurzum es ist ein so schillernd räumliches Auf und Ab, daß nie ein fester Gegenstand daraus wird, sondern das Ganze eine mit Raumbewegung gefüllte Fläche bleibt, in der auch die Farbe, klingend oder herb, tief oder licht, in flächigen Kurven wie ein sich ständig erneuendes Gewölk wogt. Das ist ungeheuer kunstvoll; gegenüber der Natur künstlich, aber doch lebendig und packend.



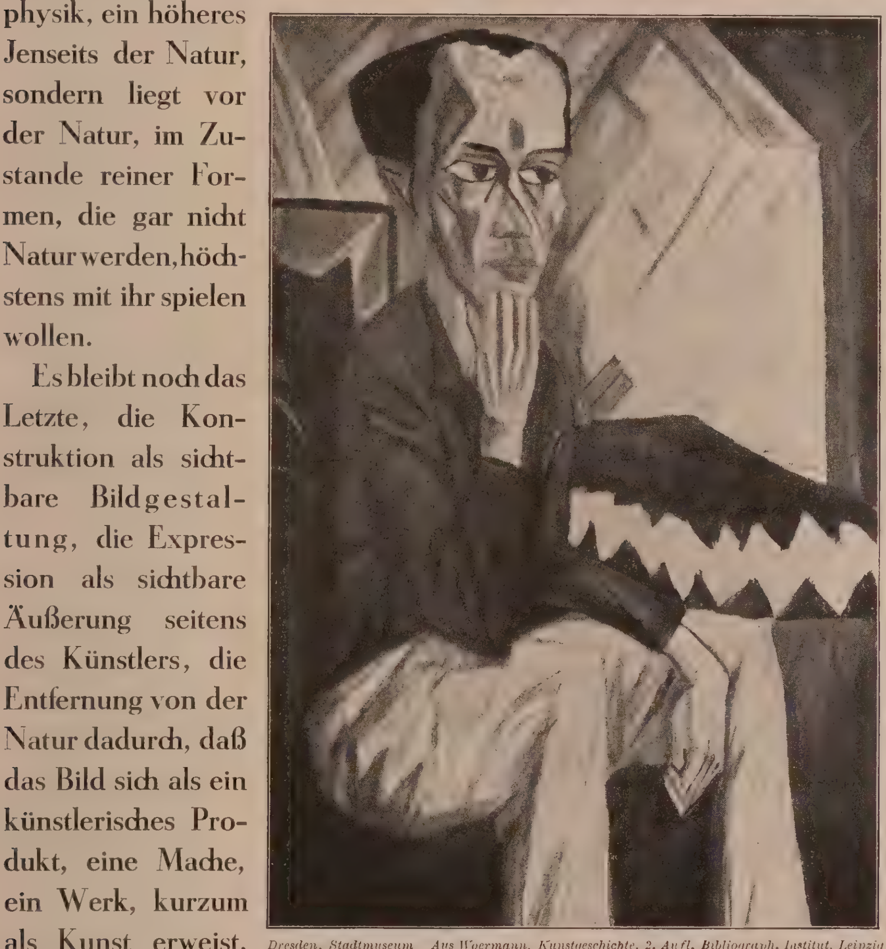
Düsseldorf, Dr. W. Kaesbach

LIONEL FEININGER: BRÜCKE

Die Pole dieser kubistischen Bildgestaltung liegen bei einer nur stilisierenden, zu Würfeln, Zylindern, Kugeln umbildenden Naturdarstellung, aus der Alexander Kanoldt (geb. 1881) immer straffere und reichere kubische Formationen komponiert, und einer alle Naturform völlig in ein abstraktes System räumlich-körperhafter Phantasien auflösenden Malerei, das Werk Feiningers. Die erstere, scheinbar eine Vereinfachung, Klärung der Erscheinung konnte den Anschein erwecken, als käme es diesem verzerrenden, formenbildenden, reine Kunst erstrebenden Kubismus darauf an, die Natur vom Beiwerk zu befreien und ihr Wesentliches zu enthüllen. Auch hier liegt wieder der Versuch vor, das Unnatürliche, Naturvernichtende mit

den alten Werten der Natur zu rechtfertigen, und Steigerung, Reinigung der Natur zu sehen, wo die größte Verzerrung, Verwischung, Verarbeitung der Natur am Werk ist, wo die Respektlosigkeit gegenüber der Natur nicht weiter getrieben werden kann. Das ist nicht Metaphysik, ein höheres Jenseits der Natur, sondern liegt vor der Natur, im Zustande reiner Formen, die gar nicht Natur werden, höchstens mit ihr spielen wollen.

Es bleibt noch das Letzte, die Konstruktion als sichtbare Bildgestaltung, die Expression als sichtbare Äußerung seitens des Künstlers, die Entfernung von der Natur dadurch, daß das Bild sich als ein künstlerisches Produkt, eine Mache, ein Werk, kurzum als Kunst erweist. Niemals ist so wie in diesen Bildern die Farbe als Farbe kenntlich gemacht, die Konstruktion als Gedankenarbeit, als Absicht bloßgelegt. Auch das ist ja Fortsetzung der impressionistischen Technik, die die Farbe zum Greifen dick auf das Bild setzte. Auch der absichtlich willkürliche skizzenhafte Charakter expressionistischer Bilder zeigt die Unabhängigkeit von der Natur, die Abhängigkeit vom künstlerischen Willen. Diese Bilder sind dadurch mit dem erregenden Ausdruck von Produktion geladen, sind mehr originell als individuell, haben mehr das Besondere der Mache als das Eigentümliche der Natur. Während die naturalistische Malerei dahin strebte, Farbe als Material ganz verschwinden zu lassen, betont man jetzt die Malerei als Materie, und es ist ganz konsequent, wenn Kurt Schwitters (geb. 1887) zur Erzeugung farbig schöner Flächen sich solcher Materien bedient, die nicht nur zeigen, daß das Bild geklebt ist, zusammengesetzt ist, sondern auch die rücksichtsloseste Benutzung von Naturobjekten als Material bedeuten. Man hat die Verwendung von Zeitungsausschnitten, Hosenknöpfen, Hosen-



Dresden, Stadtmuseum Aus Woermann, Kunstgeschichte. 2. Aufl. Bibliograph. Institut, Leipzig

ERICH HECKEL: SITZENDER MANN

trägern Naturalismus genannt. Das Gegenteil ist der Fall: hier ist nicht mit Bildmitteln ein Naturding dargestellt, mit Bildmaterial der Schein von Natur erzeugt, sondern umgekehrt mit natürlichen Objekten unter Preisgabe ihres Wirklichkeitssinnes ein Bild gebaut. Als Gegenstände sind diese Dinge nichts, als Materialien erzeugen sie etwas oft sehr Reizvolles. Wenn also diese Bildmaterialien Ausdruck sind, dann in dem Sinne, daß nicht Dargestelltes uns mit Gefühlen entgegenkommt, sondern daß die Materialbehandlung seitens des Künstlers als eine Art sich auszudrücken empfunden wird, so wie, ohne daß man es versteht, das Französische anders klingt als das Englische, das Bayerische als norddeutsches Platt, das Sächsische als das Kölnische. Daß also der besondere Ausdruck des Künstlerischen, die Art der Materialverwendung bei der Bildgestaltung originell und temperamentvoll wirkt, das ist das Neue und Besondere. Diese Sprache ist fast bei allen Expressionisten, um so mehr, je näher sie der Natur, je ferner sie dem Konstruktiven stehen, brutal, revolutionär, frech, wie es sich für Revolutionäre gehört. Man macht nicht mit Glacéhandschuhen Revolution. Das Meiste ist etwas hingehauen. Und es hat nicht viel Sinn, bei diesen Bildwerken von Tiefsinn, Tragik, Welt- und kosmischen Gefühlen, und allen möglichen erhabenen und jenseitigen Ergriffenheiten zu reden, sondern es ist besser, die Dinge beim rechten Namen und in der Sprache dieser Kunst zu nennen, also etwa so:

Nolde schreit mit Farben – etwas wie der starke Mann in der Schaubude vor der Vorstellung, besonders wenn es um heilige Dinge geht. Es sind leuchtende Farben, gleich Posaunenstößen, nicht sehr melodiös wie so bei Posaunen: es braucht immer Zeit von einem Ton zum anderen. Der Arm muß die Röhre erst hochreißen, der Blasende von neuem Luft holen. Farben stehen steil nebeneinander.



Essen, Museum *Phot. des Museums*

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF: SOMMER AM MEER (1919)

Überzeugender ist er in seinen Maskenstilleben oder Aquarellen von der Südsee: da ist er wie jemand, der eben aus den Tropen kommt und schwarze Frauen nach der Peitsche hat tanzen lassen. Die Tonart paßt zu den Din-

gen, von denen er spricht. Die Farbe ist auch exotisch, es sind besondere Töne drin, die man nicht vergißt: braun wie Kokosnuß, ein Rot wie Kaktusblüten. Er hat es freilich hier bequemer, bleibt halb Naturalist, die Entnaturalisierung ist schon im Objekt vorgebildet.



Stuttgart, Staatsgalerie — *Phot. Rudolph, Dresden*

CONRAD FELIXMÜLLER: STADTMENSCH

Ernst Ludwig Kirchner (geb. 1880) ist ausgesprochen frech bis zum Liederlichen. Es ist bei ihm mehr Linie als Farbe; er schmeißt es so hin, was er zu sagen hat von dieser Welt. Es ist nicht viel, nur die halbe Welt, berlinisch rumtreiberisch: manchmal ist es pariserische Kultur, die nur so tut, als wäre sie Gassenjunge – Toulouse Lautrec als Ahne.

Erich Heckel (geb. 1883) versucht es mit Gewalt, aber er traut sich nicht recht. Sein Instrument ist eine Flöte. Darauf soll er Revolutionsmärsche spielen! Er flüchtet sich in die Formen, er facettiert und setzt neben farblose Diamanten Rubinen und Smaragden. Es ist auch etwas Schmachtendes in seiner Ausdrucksweise, die ihn bestimmt, auch die Menschen, die er darstellt, wenn er sie preßt und verunstaltet, zusammenzudrücken, bis sie nach Fleisch schmachten. Schließlich verläßt er die Front, und geht nach Florenz.

Schmidt-Rottluff redet wie ein Bauer mit sehr eckigen Schultern und trampelt dabei mit dem Fuß auf. Er meint es sehr ernst und klobig. Er schmeißt Formenerinnerungen und Farbenfetzen ins Bild, wie man Mist ablädt. Die Bilder wirken dadurch oft wirklich stark – nie kultiviert. Er betört nicht wie Nolde mit heftiger Buntheit, bleibt ernst auch immer in der Farbe; er dämpft sie, indem er sie erhärtet.

Conrad Felixmüller sagt alles sehr gereizt, was er sagt. Er befindet sich immer in einer Wahlversammlung; manchmal als ob der Gerichtsvollzieher zu ihm in die Bude kommt. Er schmeißt die Farben nicht nur ins Bild, sondern diese uns gleich ins Gesicht. Er gibt sich kaum noch Mühe zu bilden, will nur reden. Er redet von armen Leuten und von sich: er meint es eigentlich gut mit ihnen, aber sie kommen schlecht weg. Er verzerrt sie, aber es sieht aus, als ob er sie verhaut. Sie haben überall Beulen. Er will eigentlich ihr Anwalt sein, aber es erscheint, als sei er ihr Henker. Das kommt – er möchte Politik machen und macht Ma-



Berlin, Nationalgalerie *Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W*

OSCAR KOKOSCHKA: FREUNDE

lerei, sogar absolute Malerei. Er macht keine Konzessionen, aber das ist selbst eine Konzession an die Politik. Er ist sich nicht klar über sich, ist noch nicht fertig. Wenn er sich nicht heiser geschrieen hat, wird man noch von ihm hören.

Der alte Rohlfs macht den Expressionismus mit, einen gemütlichen Expressionismus. Er denkt noch etwas impressionistisch, er verzerrt nicht so sehr, als er es saucig verlaufen läßt. Die Auflösung geschieht mehr so, als ob die Dinge, die er malt, durch Dämpfe gesehen sind. Er ist formloser als die anderen, aber farbig unbefangener, reich und seltsam, breit und zart zugleich, nicht doktrinär, sondern humorvoll. Wenn es auch ans Religiöse geht, dann malt er lieber Teufel als Engel. Es ist alles nicht so geistig wie bei den anderen, sondern ein Schimmer von Natur wirkt mit, auch wo er mit ihr spielt. Seine Deformation ist ähnlich, wie wenn man bei ihm zu Gast ist, und er sein Holzbein abschraubt und neben sich auf den Stuhl legt.

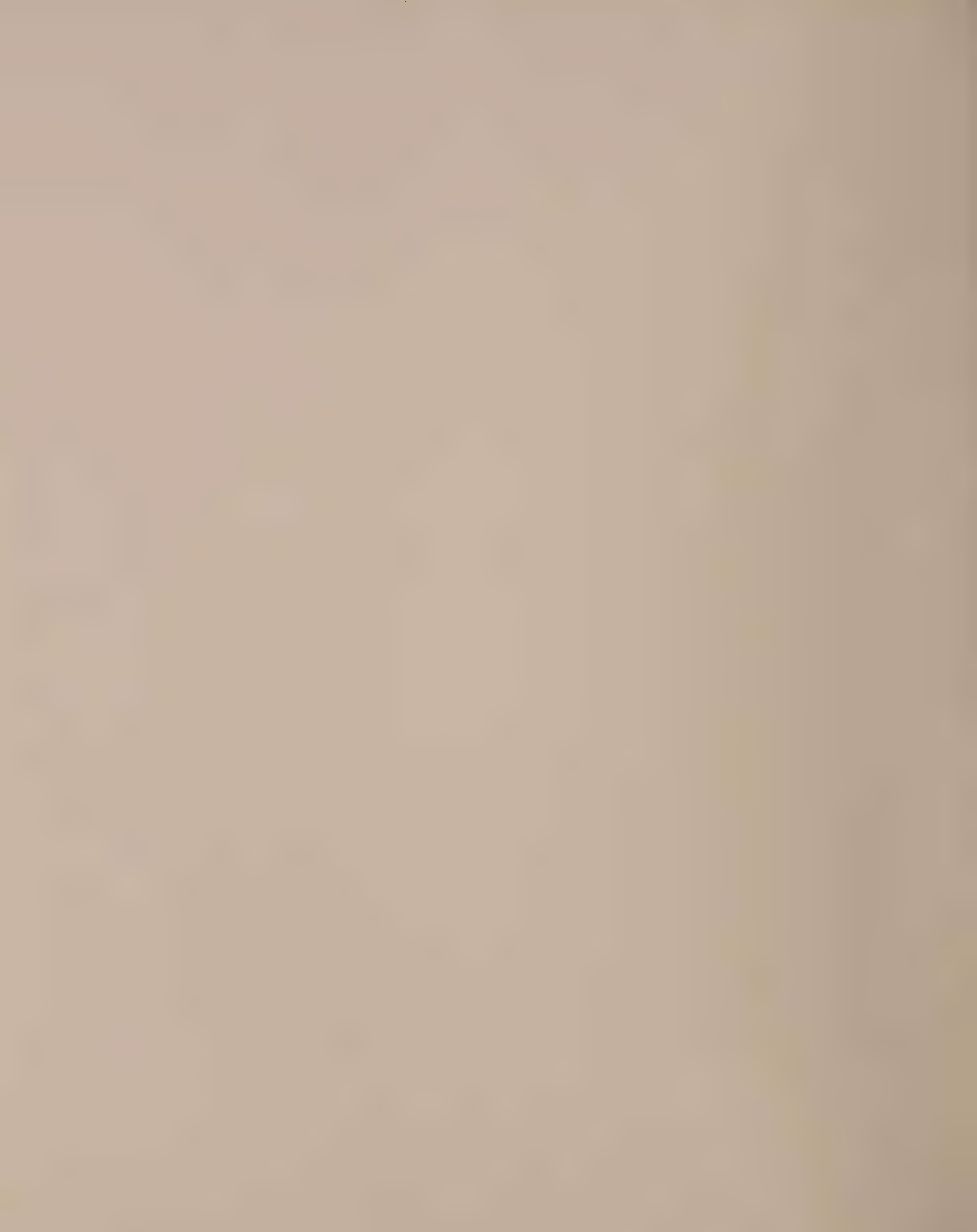
Oscar Kokoschka (geb. 1886) tremoliert, er tremoliert sehr heftig, daß es an Koloraturen der Malerei grenzt. Aber die Wildheit des Expressionismus erlaubt ihm nicht, aus diesen Vibrationen Formen zu bilden. So schlottert seine Malweise und ein erregter Strich grenzt zuweilen an Tobsucht. Diese rüttelt an Menschen, als deren tiefsinniger Porträtist Kokoschka sich ausgewiesen hatte, und deformiert sie. Dennoch zieht es ihn wieder zu diesen hin, und es bleibt stärker als bei anderen eine Unentschiedenheit zwischen Mensch und Maler. Aus diesem Zwiespalt gab es nur einen Ausweg: die Landschaft, das Wogen blauer Luft in Caspar David Friedrichs Gefilden. Die Anfänge Kokoschkas aber liegen am anderen Pol: Menschen, die ihr Gesicht wie an eine Scheibe drücken, auf der ein unglaublich zartes Farbengerinnsel ein durchsichtiges Gewebe schafft, wie eine Haut, in der es noch blutet. Die Köpfe sind real und geisterhaft zu gleicher Zeit, Körper und Seele, und aus zwei Welten, Revenants, wie aus Maeterlinckschen Szenen.

Ganz einzig und ohne Rücksicht auf das, was man vom Expressionismus will, ist nur Klee. Er macht Wippchen, er operiert ganz mit dem, was er als Künstler in der Hand hat, mit Stift und Pinsel. Er pinselt, er tupft, er denkt zuweilen an ein Gesicht oder etwas tiefer



ALEXANDER KANOLDT: SUBIACO

Leipzig, Museum der bildenden Künste — *Mit Genehmigung [illegible]*



Liegendes und fixiert diesen Gedanken, aber schon geht er darüber hinweg. Er ist wie jemand, der einen guten Wein trinkt; er nippt einmal, nippt wieder einmal und läßt sich durch nichts beirren. Was dabei herauskommt, ist absoluter Unsinn, nur etwas in Linien sehr Bewegtes, Unrastendes und wieder sehr Verbundenes, sogar Spannendes, wie Geräusche in der Stille, wenn es knackt oder Äste brechen. Es ist so lebendig wie ein impressionistisches Bild, aber ganz als vom Künstler gesetzt; er macht uns etwas vor, und wir müssen hinsehen. Es ist dennoch schmackhaft wie kaum etwas anderes; denn darüber ist ein Farbengelee gegossen, subtil, wie das feinste Gericht aus französischer Küche, raffinierter wie je zuvor. Es ist nichts Kosmisches, sondern höchst gegenwärtig und sehr gemacht. Man sieht den Koch bei der Arbeit. Schließlich träumt man und ist selig. Er zeichnet wie ein Kind und ist am wenigsten populär, aber auch am unbekümmertsten. Ihn geht nichts mehr an, was anderen heilig war, am wenigsten die Natur. Nicht einmal das Bild. Daß es so zungengerecht ist, das kommt ihm halt manchmal von selber, manchmal aber auch nicht.

Der Expressionismus ist tot. Warum? Weil es nach Glaser durch ihn jetzt neben einem süßen Kitsch auch einen sauren gibt! Oder weil er, wie Waldmann es formulierte, die Kunst der Mitläufer von Vorläufern ist? Also hat er gesiegt, und lebt nun erst recht in die Breite? Allerdings, man muß zugeben: er ist überholt, man ist über ihn hinausgekommen, mit der Richtung nach rückwärts durch einen neuen Neo-Klassizismus oder eine neue Romantik, einen Stil Caspar David Friedrich redivivus, aber auch nach vorwärts, einen Konstruktivismus von unerhörter Folgerichtigkeit, bei dem ein paar Quadrate und ihnen entfahrende Kurven das Bild bestreiten. Wie sollen wir uns also zu ihm verhalten? Sollen wir es machen wie die, die nicht nein sagen möchten, wo alle Welt und jeder Galeriedirektor sich expressionistisch einstellte, und die nun Paula Modersohn entdeckten – Paula Modersohn, der gemalte Schrei nach dem Kinde, Ellen Key in Farbe umgesetzt, die Tante des Expressionismus, die alles rund malt, weil sie nicht



Berlin, Sammlung Bernhard Köhler

PAUL KLEE: KLEINE LEGENDE

anecken kann, deren Farben so zart sind, weil sie eigentlich überhaupt nicht da sind, und die selbst in den 70er Jahren nichts als die Blässe einer Malerei gezeigt haben würde, in der es kein Wagnis gab, die mit den revolutionären Vergröberungen des neuen Stiles gerade soweit mitgeht, daß das rührend Häßliche sich noch rührender gibt, und die Hinter- und Bauernhausromantik sich stilisiert in Szene setzt, zu deren Bildern man immer Briefe und Tagebuchblätter vorlesen muß, damit das, was sich mit der Hülle reiner Kunst gibt, vollends in Gemüt schwimmt. Sie hätte zu Zeiten Runges eine leidliche Figur gemacht, obwohl man kein Bild von ihr neben Runge halten dürfte, aber sie hätte wohl auch zu Runges Zeiten wie dieser gemalt und wie Watteau empfunden. Man sollte niemandem die Freude an diesen Bildern vergällen, wie man überhaupt gegen gute Familienkunst nachsichtig sein sollte. Nur Weltgeschichte sollte man nicht mit ihnen machen.

Daß der Expressionismus sich durchgesetzt hat, geht daraus hervor, daß wir Mitläufer von Vorläufern unterscheiden, daß wir nach Qualität fragen und sie finden, nicht nur nach der Richtung. Sollen wir deshalb jetzt Zensuren setzen? Eine Kunstgeschichte ist keine Ausstellungskritik. Daß auch von den revolutionären expressionistischen Bildern viele Bestand haben werden, scheint uns zweifellos. Ob wir Nolde, Pechstein, Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff neben Böcklin, Leibl, Menzel, Liebermann nennen dürfen, das zu sagen, dürfte heute noch schwer sein. Im Unvergleichbaren Qualitäten abwägen, ist vielleicht unmöglich. Wie will man Rembrandt gegen Michelangelo abschätzen? Man kaufe die Bilder und hänge sie sich in die Stube, damit tut man sich und den Künstlern einen Gefallen und wird bald wissen, was mit ihnen und mit uns los ist.

Die Richtung ist tot und hat ausgeschrien. Man schätzt wieder mehr die künstlerische Arbeit als den Ausdruck, man stellt nicht mehr alles auf die Fläche ein, sondern gibt wieder Realitäten im Raum. Diese sehen oft sehr wie Maschinen und technische Konstruktionen aus, oder man verwandelt die Natur in Konstruktionen, die Hochöfen und Eisenhämmern gleichen.

Ich habe versucht in einer Schrift (Kunst und Kultur der Gegenwart) zu zeigen, wie der Expressionismus, der seinen Lobrednern, d. h. unproduktiven Literaten, so gotterfüllt und weltallergeben erschien, so religiös inbrünstig, nur ein Glied in einer Entwicklungskette ist, in der aus der ungeheuren Mechanisierung und Industrialisierung des Lebens die Forderung der Vergeistigung gerade dieser Industrialisierung sich erhebt, das heißt eine neue Wertung des Menschen als Produzenten, des Schöpferischen im weitesten Sinne, der Welt als Material und als Produkt, zu dem es verarbeitet wird. Um dieser Umwertung der Werte willen mußten die Werte des Menschlichen und Religiösen, der Natur und der Kirche verzerrt, vernichtet, zu Material umgebildet werden, und eine Revolution die alten Positionen stür-

men und zerstören. Wir werden vermutlich bald klarer sehen, ob und wie weit der Expressionismus seine Aufgabe erfüllt hat, wie weit seine Bedeutung reicht, selbst wenn die einzelnen Werke wie alles Revolutionäre mehr ein Opfer als eine Tat, mehr abschreckend als erfreuend sein sollten. Heute ist es leicht, den Expressionismus abzutun. Als er aufkam, war er ein Opfer, das Entsagung und Mut erforderte. Man ist heute allem Revolutionären wenig günstig gestimmt, weil man in der Politik den größten Mißerfolg einer Revolution erlebt hat. Aber wie kann man sich wundern, daß eine Revolution mißlingt, wenn man sie den Kindern und Unmündigen überläßt! Die Schuld daran tragen nicht die, die sie gemacht haben, sondern die, die sie nicht gemacht haben. Die expressionistische Revolution ist nicht wie die politische eine im ungeeignetsten Moment ausgebrochene Militärrevolte, sondern ein seit mehr als einem Jahrzehnt sich entwickelnder künstlerischer Prozeß, vor dem selbst so traditionelle Mächte wie die katholische Kirche hie und da kapituliert haben. Wenn dennoch auch diese Revolution scheitern sollte und ohne Wirkungen für die Zukunft bliebe, dann wäre auch das nicht die Schuld derer, die sie gemacht haben, sondern derer, die sie nicht gemacht oder nur mitgemacht haben.

Register

Die geradstehenden Ziffern mit * verweisen auf die Hauptstellen im Text, die schrägstehenden auf die Abbildungen.



